



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
UNIDADE ACADÊMICA DE GARANHUNS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS**

JÉSSICA LIMEIRA DE FARIAS

**GÓTICOS EM POE: O TERROR E O GROTESCO EM *O GATO
PRETO E O CORAÇÃO DENUNCIADOR***

Garanhuns-PE
2019

JÉSSICA LIMEIRA DE FARIAS

**GÓTICOS EM POE: O TERROR E O GROTESCO EM *O GATO*
*PRETO E O CORAÇÃO DENUNCIADOR***

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras – Português/Inglês, Universidade Federal Rural de Pernambuco – Unidade Acadêmica de Garanhuns (UFRPE-UAG), como requisito para a obtenção do título de graduada em Letras.

Orientadora: Ma. Monaliza Rios Silva (UFRPE/UAG)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE
Biblioteca Ariano Suassuna, Garanhuns-PE, Brasil

F224g Farias, Jéssica Limeira de
Góticos em Poe: o terror e o grotesco em O Gato Preto e
O Coração Denunciador / Jéssica Limeira de Farias. – 2019.
74 f.

Orientadora: Monaliza Rios Silva.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras)–
Universidade Federal Rural de Pernambuco, Departamento
de Letras, Garanhuns, BR-PE, 2019.
Inclui referências.

1. Literatura americana 2. Contos americano 3. Ficção
americana I. Silva, Monaliza Rios, orient. II. Título

CDD 810

FOLHA DE APROVAÇÃO

A Monografia “Góticos de Poe: o terror e o grotesco em *O Gato Preto* e *O Coração Denunciador*”, da aluna **Jéssica Limeira de Farias**, foi defendida no dia __/__/ 2019 e aprovada com Média: _____ (_____).

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Ma. Monaliza Rios Silva (UFRPE/UAG) - Orientadora

Profa. Dra. Marcia Felix da Silva Cortez (UFRPE/UAG) – 1ª Examinadora

Prof. Dr. Eudes da Silva Santos (UFRPE-UAG) – 2º Examinador

AGRADECIMENTOS

Gratidão...

A Deus por todas as graças alcançadas, por todas as batalhas superadas e lições aprendidas, por não desistir de mim em meio ao meu caos psíquico e por me fazer experienciar o seu imenso amor;

A minha mãe Lúcia que junto a Deus me lapidou para eu ser quem sou;

Aos colaboradores (amigos, familiares, equipe Caps e anjo da guarda) diretos e indiretos que foram meu suporte físico, psíquico e espiritual antes e durante a construção e desenvolvimento desta pesquisa.

Em memória de Lúcia Limeira, Cassiano Lima, Ana Patrícia e Prof. Rafael Calumby. Em especial à orientadora desta pesquisa Monaliza Rios e à orientadora de alma e vivência Luiza Araújo, DEDICO.

Dear God, make me a bird, so I could fly far, far away from here.
(Robert Zemeckis, 1994)

RESUMO

Esta pesquisa intenciona analisar dois contos da Literatura Norte-Americana, na perspectiva do gênero gótico. O *corpus* deste estudo é constituído pelos contos: *O Gato Preto* (2015) e *O Coração Denunciador* (2015), ambos de autoria de Edgar Allan Poe. O objetivo é verificar as diferentes estéticas de gótico presentes nos dois contos. Esta pesquisa é do tipo bibliográfica com discussão teórica e análise crítica do *corpus* aqui referido. Como aporte teórico-crítico, utilizamos Lovecraft (1987) e Kayser (1986) para referência sobre o gótico e suas estéticas. Como resultados, percebemos que os contos de Edgar Allan Poe trazem as perspectivas do terror e do grotesco na estética da literatura gótica.

PALAVRAS-CHAVE: Gótico. Terror. Grotesco. Conto Norte-Americano.

ABSTRACT

This research intends to analyze two short stories from the North American Literature, from the perspective of the Gothic genre. The corpus of this study consists of the short stories: *The Black Cat* (2015) and *Tall-Tale Heart* (2015), both by Edgar Allan Poe. The objective is to verify the different aesthetics of Gothic present in the two tales. This research is of the bibliographic type with theoretical discussion and critical analysis of the corpus referred to here. As a theoretical-critical contribution, we use Lovecraft (1987) and Kayser (1986) for reference on the Gothic and its aesthetics. As a result, we realize that the tales of Edgar Allan Poe bring the prospects of terror and the grotesque in the aesthetics of Gothic literature.

KEYWORDS: Gothic. Terror. Grotesque. American Short Story.

SUMÁRIO

SEÇÃO 1 - INTRODUÇÃO.....	11
SEÇÃO 2 - SOBRE O GÓTICO: CONCEITOS E A ESTÉTICA DO TERROR.....	14
2.1 SOBRE O GÓTICO: CONCEITOS E CONTEXTO HISTÓRICO.....	14
2.2 A ATMOSFERA DO TERROR NA LITERATURA POR LOVECRAFT.....	20
SEÇÃO 3 - KAYSER E O GROTESCO COMO ESTÉTICA DO GÓTICO.....	24
SEÇÃO 4 - ELEMENTOS DA NARRATIVA.....	48
SEÇÃO 5 - POE E AS ESTÉTICAS DO GÓTICO: <i>O GATO PRETO E</i>	
<i>O CORAÇÃO DENUNCIADOR</i>.....	55
5.1 O GATO PRETO.....	55
5.2 O CORAÇÃO DENUNCIADOR.....	63
SEÇÃO 6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	70
REFERÊNCIAS.....	73

SEÇÃO 1 - INTRODUÇÃO

A pesquisa se constitui em uma análise de alguns aspectos característicos do grotesco e do terror como estéticas do gótico. No estilo gótico o clima de mistério, suspense e aflição prevalecem. Gótico seria tudo o que diz à brutalidade, às superstições entre outros aspectos. Distingue-se pelo seu fascínio pelo horrível, pelo grotesco e sobrenatural, pela atmosfera de terror.

Na literatura gótica o objetivo é criar um efeito sobrenatural na percepção do leitor, isto é, aquilo que ultrapasse o natural que está fora das leis naturais ou fora do comum, evocando o horror que é o medo do desconhecido, a vulnerabilidade diante do temor, o sentir-se à mercê de um poder invisível ou desconhecido. Desta forma, a ligação entre a literatura e o gótico se encontra na ênfase dada às emoções.

A presente pesquisa expressa sua relevância a medida que pretende fazer com que os leitores não só do gênero gótico, mas também de outros tipos gêneros tomem conhecimento sobre o tema abordado que propõe discutir a beleza sensível e suas implicações emocionais na criação artística do estilo gótico.

Pretende-se também contribuir para o surgimento de um novo olhar, uma nova perspectiva ao tratarmos do grotesco e do terror como estéticas do gótico. Assim também, lançar questionamentos acerca dos motivos grotescos para que consigamos identificá-los com êxito. Intenciona-se, com esta pesquisa, que ao ter contato com a explanação sobre o assunto, o leitor possa se permitir sentir e explorar novas possibilidades de leitura e não ver o gótico, o terror, o horror e o sobrenatural apenas como formas negativas e insensíveis, mas, uma forma artística e literária que tem como ápice mostrar que não existe o belo em si e por si só, mas que é preciso existir a dualidade do belo e do desforme para que haja reflexões que nos permitam aceitar que no mundo não há perfeição em nenhum aspecto da vida.

Em face desses argumentos, tratamos de questionar: como os elementos narrativos junto com os motivos do grotesco colaboram para a criação da atmosfera de terror na literatura gótica de Poe? Parte-se da hipótese de que existem algumas formas de construção do terror. Por exemplo, em “O Rei de Amarelo” de Robert W. Chambers (1895), há a presença do terror místico e ao lermos esse livro percebemos que se sobressai a atmosfera de terror sobrenatural. Percebemos, como leitores de E. A. Poe que este faz uso de diferentes processos de construção para se ter uma atmosfera de terror. Em alguns contos, há indício do terror ser construído sobre

algo sobrenatural ou fora do comum como em “O Gato Preto” (1843) e “A Máscara da Morte Vermelha” (1842), mas há alguns que não se sobressaem o sobrenatural como são os casos de “O Poço e o Pêndulo” (1842) e de “O Barril de Amontillado” (1846).

A pesquisa pretende identificar nos contos “O gato preto” e “O coração denunciador” de Edgar Allan Poe (2015), presentes no livro intitulado *Contos de Imaginação e Mistério*, a construção de terror e do grotesco na narrativa. Bem como, discutir a estética do terror dentro da literatura gótica de Edgar Allan Poe, através de estudos da área; e identificar qual (is) elemento (s) narrativo (s) contribui (em) para a atmosfera de terror nos contos em questão.

Nossa metodologia é de base descritiva, com abordagem qualitativa e procedimento bibliográfico com discussão teórica e análise crítica. Para tanto, baseamo-nos no arcabouço teórico de Lovecraft (1987) e Kayser (1986) como principais norteadores para as análises dos contos; Kulikowski (2008), Ferreira (2011), Vasconcelos (2002), Vidal (1996), Rossi (2008), Botting (1999), Sigmund Freud (2010), Baudrillard (1991), Albuquerque (2013), como estudiosos do gótico e de aporte crítico; e Gancho (1999), Leite (1994), Sales (2009), como auxílio teórico sobre conceitos e tipologias dos elementos da narrativa.

A seção dois cumpre a tarefa de expor brevemente os contextos histórico, político, social e estético em que despontava o estilo gótico. Na segunda metade do século XVIII, foi uma fase da história da arte que possuía características muito próprias com valores estéticos e filosóficos. Estavam-se vivenciando, naquele período, uma transformação de ideias, devido à ascensão do Iluminismo. Logo, naqueles contextos sociopolítico e religioso o estilo gótico se desenvolveu associado a princípios estéticos e filosóficos contrapostos ao século das luzes. O fato é que a literatura gótica tem por meta a busca pela obscuridade do ser humano, enquanto que o Iluminismo estabelecia o esclarecimento das ideias através da Ciência. O que seria, a princípio, uma inovação de ordem técnica e ideológica, acabou se tornando um dos mais imponentes estilos artísticos de todos os tempos.

Ainda na seção dois, veremos um curto contexto histórico à luz dos estudos de Lovecraft (1987) no qual o horror, o terror e o sobrenatural são vistos como sensações e sentimentos que perpassam através dos tempos desde os seres primitivos até os dias atuais como uma herança sociocultural digna de nota.

Na seção três retomamos a história do termo grotesco, sua origem etimológica perpassando o século XVI até meados do século XX, segundo as pesquisas de Wolfgang Kayser (1986). Pesquisas estas em que Kayser desenvolve um estudo sobre o grotesco ligado ao caráter

abismal e estranho, desvinculando-o de outros gêneros literários e dando ao termo estrutura estética própria.

Na seção quatro relembramos conceitos e tipologias de três elementos narrativos predominantes nos contos de Poe, a saber: o narrador, a/o personagem e o espaço. Nos dispomos a esmiuçar de forma sucinta tais elementos narrativos com a finalidade de apresentar para aqueles que desconhecem os conceitos e tipologias dos elementos narrativos, esclarecer e orientar melhor a compreensão das análises dos contos.

Cumprem-se na seção cinco, duas análises de dois contos de Poe, a saber: “O Gato Preto” (1843) e “O Coração Denunciador” (1843). Espera-se observar como funcionam o terror e o grotesco na estética do gótico. Para tanto, serão utilizados o embasamento teórico, histórico e estético já apresentados acima.

SEÇÃO 2 – SOBRE O GÓTICO: CONCEITOS E A ESTÉTICA DO TERROR

Este capítulo intenciona apresentar e discutir o gênero gótico, além de trazer a estética do terror e o sobrenatural na literatura. Para tanto, partimos da designação do termo gótico em um sucinto contexto histórico cultural, em que povos germânicos chamados godos advindos das regiões meridionais da Escandinávia dominaram um extenso território romano deixando suas marcas. Perpassando as demais perspectivas do gótico atribuídas a sua estética ao longo da época da chegada da Igreja (séc. XII), o período do Renascimento (séc. XVI), do movimento iluminista na segunda metade do séc. XVIII, seguindo pelo século XXI em que o termo permanece ainda com algumas características antigas, no entanto, adquire novo aspecto produzindo elementos estéticos ditos modernos até chegar ao conceito que temos sobre o termo nos dias atuais.

2.1 Sobre o Gótico: conceitos e contexto histórico

O termo *gótico* é de origem *Gotar*, em referência aos povos Godos. Segundo Kulikowski (2008), os godos (em gótico *Gut-þiuda*; em nórdico antigo *Gotar/Gotar*) eram povos germânicos que surgiram nas regiões meridionais da Escandinávia. Embora não apresente fonte segura, o autor comenta que, inicialmente, os godos migraram do Báltico ou do Mar Negro e provavelmente tenham se desenvolvido nas fronteiras do Império Romano. Ainda segundo o autor, esses povos distinguiam-se dos demais povos bárbaros por sua organização social e de guerra. Usavam escudos redondos e espadas curtas e obedeciam fielmente a seus reis e adoravam seus deuses. Acredita-se que pela característica de lutarem para conquistar territórios no período do século III e IV d.C, eles tenham conseguido conquistar territórios do Império Romano.

Como predominaram nesse território por muito tempo, os godos deixaram suas características marcadas na cultura romana, tais como a arquitetura e alguns idiomas, a exemplo: o alemão, o sueco, o dinamarquês, o norueguês, o islandês e o inglês. Estes aspectos

culturais dos povos godos legaram à Europa grande parte de suas raízes culturais. Tal fato não era visto com bons olhos pelos romanos, sendo assim a cultura dos *Gotar* foi negativada por muitos séculos, conforme se vê no trecho a seguir:

a lenta queda do Império Romano engendra profundas transformações. O modo de vida germânico se mescla ao dos derrotados, mas suas culturas são tão diferentes que a herança greco-romana é prontamente descartada, permanecendo praticamente esquecida por mais de três séculos. Superstições passam a influenciar as leis e as relações sociais refletem os diversos tipos de pactos dos germânicos (FERREIRA, 2011).¹

Esta “invasão”, creditada a vários outros povos não romanos além dos godos, oferecia uma ameaça à supremacia romana, tanto que no século IV d.C o Império Romano teve sua queda. Conforme tudo acima apresentado, podemos observar o caráter belicoso e agressivo dos povos godos. Mas, como associar o termo *Gotar* a características de obscurantismo (que serão apresentadas a seguir)? De acordo com a revista virtual Carcasse:

a palavra *Gotar*, antigo título escandinavo dado a heróis de guerra, deu nome a uma tribo da ilha Gotland, na Suécia. Segundo lendas da Era do Bronze, os Gotars descendem do deus Gaut, um ancestral místico, que se enforcou numa árvore por nove noites, descobrindo as runas (mistérios) do mundo nos domínios da morte. Tido como um dos vários nomes de Odin, algumas teorias defendem que Gaut *significa aquele de Gotland*, mas algumas publicações como o *Edda-dictionary* contextualizam na mitologia nórdica, traduzindo-no como *eleito a ser sacrificado* (FERREIRA, 2011 - Grifos do autor).

Percebemos a conotação obscura e mística que o termo abarca nesse trecho citado. Ora, os godos eram povos que vivenciavam a morte constantemente em suas práticas de guerra e de tomada de territórios. Relevância deve-se dar ao fato de que os romanos tiveram sua soberania devastada por estes povos e que uma carga semântica negativa ao termo *Gotar* passou a povoar o imaginário italiano. Anos após a queda do Império e já com o advento da Igreja, a marca do mal e do pérfido estava já bem estabelecida quando se referiam aos godos. Veja no trecho que se segue, as instruções do Papa Gregório VIII, no século XII, sobre os godos e sua cultura:

Destrua o ídolo. Purifique os templos com água benta. Espalhe relíquias por lá e deixe que eles se tornem templos do verdadeiro Deus. Assim, as pessoas não terão a necessidade de mudar seus locais de celebração. Deixe-os continuar a peregrinar para onde eles sacrificavam seu gado aos demônios, pois no dia do santo ao qual a Igreja for dedicada, eles matarão seus animais não mais como um sacrifício, mas como uma refeição social em honra Àquele que agora veneram (FERREIRA, 2011).

Já no século XII a alusão à arte e à cultura dos godos era associada ao execrado, ao interdito, portanto, ao obscurantismo. Com o Renascimento do século XVI, o termo godo é

¹ Vide sítio eletrônico: http://www.carcasse.com/revista/pesadelar/os_godos/index.php. Acesso em: 23 set. 2018.

usado para se referir ao "inculto que desrespeita a arte clássica" (FERREIRA, 2011). Nesta época e contexto surge um novo conceito de "arte gótica", a arte própria dos godos. Desta forma, tudo o que denotasse vulgaridade e se opusesse ao clássico era aplicado ao termo **gótico**. Quanto a isso, vê-se:

ao batizar assim tudo o que se opunha ao clássico, eles haviam outorgado uma coesão ao caos obscurantista medieval que, de outra forma (sendo encarado de maneira fragmentária), dificilmente teria o peso que adquiriu como oposição ao equilíbrio estático clássico. Isto logo viria a ser comprovado. Assim como os artistas italianos repudiaram a Idade Média com um Renascimento Clássico no século XVI, a aristocracia inglesa repudiou o Iluminismo com um Renascimento Gótico no século XVIII (FERREIRA, 2011).

Na segunda metade do século XVIII, o panorama da literatura inglesa apresenta o estilo literário gótico. É importante salientar que naquele período a sociedade estava vivendo uma transformação de ideais, devido à ascensão do Iluminismo. Contrariamente à Era da Razão (*Age of Reason* ou *The Enlightenment Era*), o estilo gótico aparece em oposição ao século das luzes, pois a característica da literatura gótica era a busca pela obscuridade do ser humano, enquanto que o Iluminismo estabelecia o esclarecimento das ideias através da Ciência. Considerando o estilo gótico, vemos:

reação aos mitos iluministas, às narrativas de progresso e de mudança revolucionária por meio da razão, o gótico surge para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa (VASCONCELOS, 2002, p. 122).

De acordo com o que Vasconcelos afirma, notamos que o estilo gótico aparece como uma oposição ao Realismo Iluminista, pois se volta para a subjetividade do ser humano dentro de um contexto sócio-histórico em que se primava a razão. O Iluminismo procurava mostrar para a sociedade que o mundo era muito mais que crenças religiosas e ceticismo. O principal objetivo do Século das Luzes era que a sociedade passasse do Teocentrismo para o Antropocentrismo.

A Literatura Gótica é datada a partir do século XVIII, na Inglaterra, com a obra *O Castelo de Otranto* (1764) de Horace Walpole. Costuma-se destacar, como algumas das principais características desse tipo de literatura: 1- os cenários medievais (castelos, igrejas, florestas, ruínas); 2- os personagens melodramáticos (donzelas, cavaleiros, vilões, enviados); 3- os temas e símbolos recorrentes (segredos do passado, manuscritos escondidos, profecias, maldições).

Segundo Lovecraft (1987), percebe-se a presença de várias categorias estéticas no escopo da literatura gótica que se destacam nas narrativas, no que diz respeito aos temas e enredos. Por exemplo, o uso de aspectos emocionais, a saber: o medo, a loucura, a devassidão

sexual, a deformação do corpo. Ainda se apresenta o imaginário sobrenatural, concretizado a partir de fantasmas, demônios, espectros, monstros. Há a deformidade, através da caricatura, como meio de crítica social ou reflexões sobre o poder: colonialismo, o papel da mulher, sexualidade; ou sobre discussão política: monarquismo, republicanismo, as revoluções, a industrialização; ou mesmo sobre alguns aspectos religiosos: catolicismo, protestantismo, a inquisição, as cruzadas.

Das concepções estéticas chamadas de góticas por retirarem sua inspiração de construções medievais, em parte, pode-se dizer que tais romances representaram uma volta ao passado feudal provocada pela desilusão com os ideais racionalistas e pela tomada de consciência individual frente aos dilemas culturais que surgiram na Inglaterra a partir da metade final do século XVIII. Por este ângulo, o romance gótico representa uma mescla de tradições distintas, uma mistura entre o mitológico e o mimético, entre imaginação e realidade.

A proposta subjacente seria o retorno a uma época de sonhos contra o materialismo burguês e, até certo ponto, de encontro às características gerais do Humanismo. Nesses romances aquelas convicções mais simples do pensamento cartesiano e racionalista são postas em dúvida em detrimento de um discurso do sentimento, o qual ora choroso, ora vidente, é frequentemente exagerado na sua representação das emoções.

À luz de uma filosofia da literatura, o romance gótico levantou questões que desafiaram o projeto das Luzes ao expor, em parte, a natureza caótica do mundo e a contingência da vida. Ao se encarregarem de uma disposição existencial mais lúgubre, tais romancistas abrem um caminho para o surgimento da psicanálise do final do século XIX, apresentando em suas narrativas a divisão ontológica do ser humano em duas grandes matrizes constitutivas: às vezes equilibrado, racional, harmônico (clássico) e às vezes exaltado, sentimental, excessivo (então gótico ou, possivelmente, barroco).

Ainda de acordo com Lovecraft (1987), certas características são caras à literatura gótica, pois causam um determinado efeito de sentido. Seguem algumas: 1- imagens obscuras e representações simbólicas – efeito: medo e o anseio pela morte – através de: enredos entre a realidade aceitável e a verificação de um mundo sobrenatural; 2- a ambiência nas narrativas góticas é revestida por um curto terror, cujo efeito é uma retórica do excesso; 3- narrativa hiperbólica, com ênfase adjetival que torna o cenário grandioso e intimidante; 4- espaço composto por vastas paisagens, montanhas, abismos, vulcões, tempestades, mares revoltos, cachoeiras trovejantes, florestas escuras nas quais bandidos cruéis espreitam e heroínas perseguidas temem (e os leitores desejam) que o pior aconteça.

Desta forma, há um legado da literatura gótica para as narrativas dos séculos XIX e XX, pois oferecem quase uma cartilha para uma estética de efeito, mais próxima da narrativa realista-modernista. Além da relação psicológica do homem com aquilo que se considera o mundo externo, embora os contextos sócio-históricos e culturais já houvessem mudado.

Sobre os registros do romance no estilo gótico no ano de 1764, cujo título é *O Castelo de Otranto* (*Otranto Castle*), de Horace Walpole. Essa obra é assim creditada, vez que norteou alguns elementos estéticos para a constituição da literatura gótica, mas é importante mencionar que antes do ano de publicação da obra mencionada, o termo gótico já existia na Inglaterra e algumas obras já possuíam características góticas, de tal forma que o primeiro texto escrito da Literatura Inglesa (considerado no cânone), *Beowulf*, escrito no século VIII possui algumas características góticas. Além de muitas peças de William Shakespeare, Chirtopher Marlowe, entre outros. Sobre o romance gótico, temos:

é uma espécie de patriarca, forma inaugural do que hoje conhecemos genericamente como história sobrenatural ou de terror. É certo que o gótico, como muitos outros gêneros, conheceu os primeiros cultivadores, logo em seguida, um momento de apogeu, para finalmente transformar-se ou se desdobrar em outras formas literárias, que, no entanto, guardam, mesmo após tantos anos, traços do velho estilo. E o iniciador dessa linhagem é o romance de Horace Walpole, *O Castelo de Otranto* (VIDAL, 1996, p. 07).

Entende-se por literatura gótica um texto que produz medo, terror, estranheza e que se passa em lugares estranhos, como castelos abandonados, florestas, cemitérios, entre outros. Tudo isto somado a um clima de mistério, escuridão e segredos. Segundo o teórico Rossi,

o gótico são as histórias que nos causam medo, ou são as histórias de terror e de horror, ou ainda são as histórias que se passam em lugares sombrios e aterrorizantes, normalmente castelos medievais abandonados e cemitérios mal-assombrados (ROSSI, 2008, p. 55).

Com o que se observa no trecho acima, percebemos que existem três características fundamentais na literatura gótica, são elas: o horror, o terror e o estranho. Numa obra de estilo gótico é importante aparecer esses tópicos, já que dessa forma a história fica identificada como gótica.

No campo intelectual e político, o estilo gótico ficou muito conhecido no século XVIII, por ser uma produção cultural que criticava a visão do Iluminismo. Era este estilo que evocava a sociedade o que estava sendo escondido pela elite da época, esse tipo de texto literário tentava fazer com que a sociedade não fosse dominada pelo pensamento da razão.

Ao trazer o sombrio do ser humano, o sujeito passa a se conhecer e se reconhecer como indivíduo social, para além dos ditames de uma parte da elite que reivindicava seu espaço no

poder através das ideias progressistas dos Iluministas. Esse período foi o apogeu da literatura gótica, pois muitos autores escreveram histórias de conteúdo literário gótico.

Os terrores e horrores da transgressão na escrita gótica tornam-se meios poderosos para reafirmar valores sociais, virtudes e propriedades: a transgressão, ao cruzar os limites sociais e estéticos, serve para reforçar ou sublinhar seu valor e necessidade, retomando ou definindo limites (BOTTING, 1999, p. 07, tradução nossa).

No período da Era Vitoriana no século XIX o gótico teve uma notável queda porque a rainha Vitória deu apoio ao Iluminismo. Devido a este fato, a literatura gótica da Inglaterra ficou sendo pouco produzida. Porém, o estilo gótico não foi esquecido, pois nos EUA ele surgiu com força total com os autores Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne no século XIX.

Quando a Era Vitoriana estava se aproximando do fim, o autor Bram Stoker escreveu em 1897 o famoso livro intitulado *Drácula, o vampiro da noite*. Fato este, trouxe a volta da literatura gótica na literatura inglesa.

A literatura gótica teve seus altos e baixos, mas nunca foi esquecida e prova disso é que ela ainda perdura nos dias atuais. Um dos motivos que faz com que essa literatura permaneça viva é a sua particularidade, pois desde o século XVIII até o século XXI ela permanece com algumas características. Porém, apresenta uma roupagem diferente que produz elementos estéticos ditos modernos.

Sigmund Freud (2010) presente no seu *Mal-Estar da Cultura* – embora as mais tradicionais traduções admitam *Mal-Estar da Civilização*, a edição de que nos utilizamos optou por este termo – para discutir o momento da modernidade. O psicanalista afirma que o homem moderno optou pelo mal-estar da segurança ao desconforto contínuo do jogo das contradições. A reflexão se circunscreve no contexto do final do século XIX e analisa o referente século de forma a enfatizar o homem moderno sob um estado de insegurança, de medo generalizado (universal), de tecnologia nascente, de ameaças constantes e desemprego crescente.

Na modernidade, as relações intra e interpessoais humanas devem ter uma compreensão mais nítida da relação espaço-homem. Baudrillard (1991), no seu *Simulacros e Simulação*, questiona o real e a verdade entre o simulacro de uma hiper-realidade e a simulação de um dito real, na modernidade. Esta leitura se faz importante quando adentramos no espaço narrativo do gótico, vez que põe em xeque o conceito de “realidade” e insere o espaço do fantástico.

Para Albuquerque (2013), a literatura gótica parte da percepção de mundo e que para compreendê-la “é preciso conhecê-la e tentar compreender os vieses que a regem, que a faz emergir com tanta força, libertando um público de amarras outrora impostas pela sociedade. As amarras decorrentes da influência do *belo*, da *perfeição*, do *colorido*, do harmonioso” (grifos da autora). Sendo assim, onde há reflexão e questionamento do sujeito diante de si e do que o

circunda, haverá o acesso ao lado dito feio, sombrio e execrado pela sociedade. E neste espaço que habita a estética gótica na literatura.

2.2 A Atmosfera do Terror na Literatura por Lovecraft

Lovecraft (1987) introduz seu ensaio *O Horror Sobrenatural na Literatura* com o argumento de que o medo do desconhecido é a emoção mais forte e antiga para o homem, uma vez essa verdade admitida é justo dizer que, parte dela a “autenticidade e dignidade das narrações fantásticas de horror como forma literária” (LOVECRAFT, 1987, p. 01). Em objeção, diz o ensaísta, tem-se a sofisticação materialista das escolas literárias que se afeiçoam a emoções sentidas a acontecimentos externos de um idealismo que não aprova o motivo estético e demanda uma literatura didática que faça com que o leitor aumente seu otimismo parvo. Contudo, “o conto de horror sobreviveu, evoluiu e alcançou notáveis culminâncias de aperfeiçoamento” (LOVECRAFT, 1987, p. 01), criado na sua forma verdadeira, em um ambiente que determina psicológica e espiritualmente uma pessoa, uma situação, uma circunstância, onde o apelo nem sempre é universal, todavia, deve ser capaz de afetar ou impressionar intensamente os sentimentos das mentes com a sensibilidade requerida. O que Lovecraft (1987) sugere é que o leitor tenha desprendimento do que é rotineiro para que com a imaginação consiga sentir-se atraído pelo espectral e o macabro e atingir a atmosfera de terror.

“Os primeiros instintos e emoções do homem moldaram a sua resposta ao meio em que ele se viu envolvido” (LOVECRAFT, 1987, p. 03). Com essa afirmação o autor tenta explicar por meio de diversos argumentos que o sobrenatural é algo como uma herança social da humanidade (quase genética) e constrói alguns argumentos. Primeiro, as sensações como o prazer e a dor criaram-se em torno dos fenômenos cujas causas e efeitos podiam entender e as que não podiam foram elaborados conceitos de magia, as personificações e sensações de assombro e medo próprias do ser rudimentar: “o fenômeno do sonho também contribui para formar a noção de um mundo irreal ou espiritual” (LOVECRAFT, 1987, p. 03). Segundo, o fato científico, no que se refere ao subconsciente e aos instintos mais profundos, é um reservatório infinito de mistério que envolve ainda a maior parte do cosmo interior e exterior.

O terceiro é uma série de associações misteriosas herdadas que persistem aderindo aos objetos e aos processos: “a efetiva fixação fisiológica dos primitivos instintos no nosso tecido nervoso, que de um modo obscuro os faria operantes mesmo que a mente consciente viesse a

ser purgada de todas as fontes de perplexidade” (LOVECRAFT, 1987, p. 03). De modo amplo, “todas as condições da vida selvagem primitiva levavam tão fortemente à impressão do sobrenatural” (LOVECRAFT, 1987, p. 03).

De acordo com Lovecraft (1987), sentimentos relativos ao desconhecido foram de início percebidos e formalizados pelos ritos religiosos, coube ao lado negro do mistério cósmico representar no folclore popular do sobrenatural essa tendência e reforçar o fato de que a incerteza e o perigo são com efeito associados, de modo que o mundo do desconhecido geralmente será um mundo de ameaças e funestas possibilidades.

Quando a esse sentimento de medo e de desgraça se adiciona a fascinação inevitável do espanto e da curiosidade, nasce um corpo composto de emoção exacerbada e imaginativa provocada cuja vitalidade certamente onde há de durar tanto quanto a raça humana. As crianças sempre terão medo do escuro, os homens de mente sensível ao impulso hereditário sempre tremerão ao pensamento de mundos ocultos e insondáveis (LOVECRAFT, 1987, p. 03-04).

Lovecraft (1987) ressalta um importante ponto que é o de não confundir a literatura de pavor com uma outra vertente de literatura semelhante que é a literatura do medo meramente físico e do horror terreno: o que diferencia as duas é o grau psicológico trabalhado. Logo, na literatura de pavor o verdadeiro horror está na atmosfera de terror sufocante e inexplicável diante de forças ocultas.

[...] e tem que haver uma alusão, expressa com a solenidade e seriedade adequada ao tema, à mais terrível concepção da inteligência humana - uma suspensão ou derrogação particular das imutáveis leis da natureza, que são a nossa única defesa contra as agressões do caos e dos demônios do espaço insondado (LOVECRAFT, 1987, p. 05).

Já na literatura do medo meramente físico e do horror terreno, destacam-se histórias de fantasmas triviais com traços sutis de humor ou extravagância, mero formalismo podendo vir a extinguir o senso mórbido com seu modo burlesco. Diz Lovecraft (1987) que não é terror cósmico em essência pura. No entanto, o autor também argumenta que nem todos os contos de horror se configuram em um determinado modelo teórico e embora haja pontos fracos em suas tessituras, cada mente criativa tem seu espaço para criar com originalidade.

Ora, se o que difere as duas vertentes de contos de terror é o psicológico na atmosfera de terror, logo, é válido observar que embora os contos de medo físico e horror terreno não carreguem características fortes de terror cósmico, ainda assim, tem suas nuances que perpassam ao longo da obra, ou seja, eles produzem efeito semelhante a uma obra de ficção legítima de horror sobrenatural. “Portanto, uma peça do gênero deve ser julgada não pela intenção do autor, nem pela simples mecânica do enredo, mas pelo plano emocional que ela atinge em seu ponto menos trivial” (LOVECRAFT, 1987, p. 05). O ensaísta e escritor Lovecraft

diz haver um teste para saber se existe o verdadeiro horror. Sugere-se a seguinte pergunta: causa ou não no leitor um sentimento de profunda apreensão ao mínimo contato com o medo do desconhecido?

O conto de terror para Lovecraft (1987) é relativo às emoções humanas dos primeiros tempos, segundo ele: “é tão velho quanto o pensamento e a linguagem do homem” (p. 07). Para o escritor, o terror cósmico surge como parte integrante do folclore de todos os povos, consolidado em arcaicas baladas, crônicas e textos sagrados. De tempos pré-históricos ao máximo do desenvolvimento Egípcio, o terror cósmico tende a se sobressair sobre aspectos das magias mais obscuras, desde os ritos de conjuração de trasgos e demônios até escritos em fragmentos de livros de magia como em o “Livro de Enoque” e “As Clavículas de Salomão”, são exemplos duráveis de sistemas e tradições sinistras e que transcendem até os dias atuais. Os elementos do terror vão além dos limites do conhecido são vistos na Literatura Clássica e existem sinais de que há uma influência física ou moral ainda maior na literatura de baladas que acontecem ao mesmo tempo com a corrente clássica, mas que se perdeu por falta de um meio escrito.

Durante a Idade Média, época do lúgubre utópico, o terror teve enorme impulso no sentido da expressão. “Oriente e Ocidente empenharam-se igualmente em preservar e amplificar a herança tenebrosa, quer do folclore disperso quer da magia e do ocultismo academicamente formulados, que lhes fora transmitida” (LOVECRAFT, 1987, p. 08). Para Lovecraft (1987), a atmosfera de terror se infiltrou de modo sorrateiro através da tradição oral dos menestréis e das vovós (temas: bruxas, duendes, lobisomens e vampiros), até chegar à ode e às cantigas de composição literária formal.

No Oriente o conto místico assumiu um disfarce luxuoso dos romances e das peças de teatro e o transformou em simples imaginação. No Ocidente, onde o antigo povo místico, os teutões, desceram da sua floresta negra boreal e o povo “celta recordava sinistros sacrifícios em bosques druídicos, ganhou uma intensidade extrema e uma atmosfera de seriedade convincente que dobrou a força dos horrores parte expressos e parte sugeridos” (LOVECRAFT, 1987, p. 08).

Ainda no Ocidente, as fábulas de horror adquiriram força devido à presença de um culto de adoradores noturnos clandestinos de estranhos costumes com raízes nos mais hediondos ritos de fertilidade antiquíssimos, tornou-se com o passar das gerações uma religião secreta marcada por selvagens “Sabás de Feiticeiro”, veio a ser fonte de várias lendas de feitiçaria e processos por bruxaria na cidade de Salem, em Massachusetts-EUA. Houve também uma espécie de

sistema secreto de teologia às avessas ou culto a Satã mais conhecido como a “Missa Negra” e o que fosse ligado à ciência e à filosofia também fazia parte desse sistema.

Na Europa Medieval o espírito de horror foi desencadeado pelas pestes que assolavam países inteiros e intensificado em obras sacras que introduziram as pinturas, as gárgulas demoníacas da Catedral de Notre-Dame e do Monte St. Michel, a crença do sobrenatural abrangia todos os níveis sociais da época “das mais mansas doutrinas do cristianismo às mais monstruosas perversões da bruxaria e da magia negra” (LOVECRAFT, 1987, p. 09).

É desse arcabouço de informações que se desenvolveram personagens de lendas e mitos sombrios que perduram na literatura de mistério atuais “muitos deles foram tirados das mais remotas fontes orais e são parte da herança permanente da humanidade” (LOVECRAFT, 1987, p. 09). Os povos latinos dominados pelo sangue místico do norte também adquiriram a atmosfera de contos populares.

[...] há um toque de relacionalidade básica que retira mesmo das superstições mais fabulosas muito das vibrações de sortilégios tão característico dos nossos sussurros nascidos na floresta e alimentado no gelo (LOVECRAFT, 1987, p. 10).

Lovecraft chama a atenção para o fato de que toda a ficção se inicia no verso e é na poesia que encontramos a introdução do fantástico na literatura corrente, mas os exemplos mais antigos estão em prosa como os:

mitos nórdicos que tomam forma literária e no tempo mais recente em que o fantástico surge como elemento constante na literatura da moda, nós o encontramos, quase sempre em forma metrificada; como aliás encontramos a maior parte dos escritos estritamente míticos da Idade Média e do Renascimento (LOVECRAFT, 1987, p.10).

Segundo Lovecraft (1987, p. 11), em todo o século XVII e parte do XVIII observamos uma curta duração de lendas e baladas de má qualidade. Enquanto isso, a alta sociedade estava perdendo a fé no sobrenatural e enredaram num período de racionalismo clássico. Após as traduções de contos orientais no reinado da rainha Ana, ainda tomando forma definida pelos meados do século, nasce novamente o sentimento romântico e em seguida surge a escola gótica do horrível e do fantástico na ficção e em prosa tanto longa quanto curta.

SEÇÃO 3 – KAYSER E O GROTESCO COMO ESTÉTICA DO GÓTICO

Para iniciar o seu livro, *O Grotesco - configuração na pintura e na literatura*, Kayser (1986), relata resumidamente, um conto de Gottfried Keller para levantar questões sobre o que, onde e como aconteceram determinados fatos da narrativa a fim de elucidar e identificar algumas características que conduzam a concepção do que seja o grotesco e afirma:

O que foi que aconteceu aqui? No começo, nós rimos dos arenques, dos lápis, dos meteoros; mas, aos poucos, **à medida que a atmosfera se tornava cada vez mais tensa, o riso se converteu em sorriso angustiado e, finalmente, desapareceu de todo. Ficamos perplexos; sobretudo diante dos fracassos, não sabemos como devemos entendê-los. Aqui não há comicidade nem sátira, mas tampouco tragicidade** – a maneira de ser destes homens e do desenrolar da estória exclui tais categorias de interpretação. Não temos aqui, porventura, diante de nós, o grotesco? Será que Keller não plasmou neste caso o seu raconto com a categoria do grotesco? (KAYSER, 1986, p. 13, grifo nosso).

O próprio autor observa que essas constatações ainda são frágeis, logo, o termo grotesco, embora seja ouvido e empregado com frequência parece se desgastar ao longo dos anos como tantas outras palavras fazendo com que o termo se torne amplo, mas o grotesco, diz Kayser (1986), “é com certeza uma categoria sólida do pensamento científico” (p. 13).

Partindo da ideia dos “termos e suas questões”, Kayser (1986) problematiza os conceitos apresentados pelos dicionários literários sobre o termo grotesco e afirma que se não houvesse conceito algum seria melhor e comenta:

[...] de nossa parte, empregamos a palavra não apenas em conexões literárias [...]; utilizamo-la também nas artes plásticas, na música, para uma forma de dança, e até uma família de caracteres de imprensa leva o nome de ‘grotesca’. Parece, pois, tratar de uma categoria estética (KAYSER, 1986, p. 14).

Porém, o que se encontra escrito sobre o conceito e as definições de obras de Estética é frustrante, diz o autor, pois quase todas culminam na repetição do que disseram os primeiros intérpretes do grotesco no século XVIII.

Kayser (1986), constata em sua pesquisa, que o conceito do termo grotesco se arrasta através dos livros de Estética como uma subclasse do cômico (do cru, baixo, burlesco, cômico, mau gosto) e cita *Estética* póstuma de Nicolai Hartmann, de 1953, que ainda divide em dois gêneros do cômico: o cômico grotesco (degenera no grotesco, no burlesco ou no espetacular) e o cômico fino, a essa definição, o autor, diz ser um “bilhete de entrada para uma barraca de feira anual” (p. 14) e não chega nem perto do universo artístico de Keller ou Ravel, ou da dança

ou das pinturas espanholas e que, aliás, os espanhóis são o povo que superaram todos os povos da Europa no que toca o grotesco.

É numa visita ao museu do Prado, diz o autor, que se vivencia o grotesco de modo mais nítido nas narrativas de Keller ou no *Tristram Shandy* de Sterne. Kayser (1986), descreve sua experiência ao entrar no museu e se deparar com as pinturas de Velásquez com seus “[...] quadros de aleijados, monstros e anões da corte [...]” (p. 14) e sua obra-prima *Las Meninas* (senhorinhas do paço, com a Infanta no meio, quadro de gracejos juvenis acrescido da solenidade e majestade), a descrição dos quadros é feita para se perceber o contraste agudo que há entre o feio e o majestoso.

O autor descreve também, os quadros de Goya com Saturno devorando seus filhos, os ciclos de *Desastres da Guerra*, em especial o *Contra o Bem Público* onde uma espécie de “jurisconsulto” escreve fria e indiferentemente num livro com dedos que terminam em garras, os pés em patas e, no lugar de orelhas, há asas de morcego. Kayser (1986) levanta a questão: será ainda um ser humano? Mas também não pertence a um mundo dos sonhos. E no ângulo direito da gravura estão as vítimas da guerra agonizando. O autor constata que

[...] é o nosso mundo em que o monstro horripilante ocupa seu lugar dominante. Muita coisa nas estampas de Goya é apenas caricatura, sátira, tendência amarga – [...] Nessas gravuras esconde-se, ao mesmo tempo, um elemento lúgubre, noturno e abismal, diante do qual nos assustamos e nos sentimos atônitos, como se o chão nos fugisse debaixo dos pés (KAYSER, 1986, p. 14-6).

Kayser (1986), ainda cita dois outros pintores de suma importância para a construção do conceito do grotesco, eles que também expressam suas visões do inferno e do abismal e cujas obras foram colecionadas pela corte espanhola do século XVI, são eles: Hieronymus Bosch (falecido em 1516) e Pieter Brueghel (falecido em 1569). O autor ainda explica que a descrição das telas do Museu do Prado é necessária para entender que as artes plásticas são o ponto de partida para se chegar a uma definição e compreender melhor o conceito do termo “grotesco” e segue esclarecendo que, a princípio:

[...] os vocábulos correspondentes em outras línguas eram empréstimos tomados do italiano. *La grottesca* e *grottesco*, como derivação de *grotta* (gruta), foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália. O que se descobriu foi uma espécie de até então desconhecida pintura ornamental antiga. Logo se constatou que não era autóctone romana, mas que chegara a Roma como nova moda, relativamente tarde, por volta da época de transição (KAYSER, 1986, p.17-8).

De acordo com Kayser (1986), um crítico chamado Vitruvius baseou-se no critério da verdade natural e condenou os elementos e combinações do novo estilo de ornamentação. No

entanto, mesmo o seu discurso sendo repetido por críticos da arte do século XVI não impediu o movimento glorioso da nova estética. E assim, conforme Kayser (1986), pintores italianos da Renascença e seus comitantes receberam esse estímulo e um dos mais famosos foi o pintor Rafael que em 1515 enfeitou os planos das pilastras das *loggie* papais. Segundo o autor, as gravuras de Rafael continham

gavinhas que se enroscavam e se desenroscavam e de cuja folhagem brotavam por toda a parte animais (de modo que pareçam suspensas as diferenças entre plantas e animais); delicadas linhas verticais nas paredes laterais, que têm de suportar ora uma máscara, ora um candelabro, ora um templo (de tal maneira que o princípio da estética é elevado ao absurdo). (KAYSER, 1986, p. 19).

Sobre as pinturas de Rafael, o autor chama a atenção para se perceber que a inovação não está na contraposição à ornamentação abstrata contendo elementos do mundo, mas no fato de estarem anuladas neste mundo as ordens da natureza. Mesmo assim, as pinturas de Rafael são consideradas discretas, inofensivas e alegres se comparadas a dos seus conterrâneos como o pintor e crítico Goethe.

O autor afirma que a palavra *grotesco* entendida como uma arte ornamentada (que vem desde a antiguidade) era para a Renascença não só algo lúdico, alegre e fantasioso, era, ao mesmo tempo, algo angustiante e sinistro, ao passo que as ordenações da realidade estavam suspensas, o que significa dizer que, compreende-se a esse momento os seguintes aspectos: “a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, da simetria, da ordem natural das grandezas” (KAYSER, 1986, p. 20).

No século XVI surge nova designação, um segundo nome para o termo grotesco o *sogni dei pittori* ou sonho de pintores, diz Kayser (1986):

Com ele se indica ao mesmo tempo o domínio em que a ruptura de qualquer ordenação, a participação de um mundo diferente, tal como aparece sensivelmente na ornamentica grotesca, se torna para todo ser humano uma vivência, sobre cujo teor de realidade e verdade o pensar jamais alcançou bom termo (p. 20).

Ainda no século XVI, segundo o autor, outros países aderem ao novo estilo ornamental e sua designação. Na Itália, o grotesco adentra os países transalpinos e demais domínios vitais da ornamentação (desenho, gravura, pintura e decoração plástica, arquitetura, utensílios e jóias). É válido ressaltar que essa arte de ornamentação possuía motivação e estrutura próprias e não estava presa a modos de representação. De início manifestava-se em configuração linear, no entanto, com o passar do tempo adquiriu uma nova forma de plasmação a *Rollwerk* desenvolvida na França por artistas italianos.

O autor informa que o *Rollwerk* também é introduzido em mais dois gêneros autônomos que estavam em alta no século XVI: o mourisco e o arabesco. Para Kayser (1986, p. 20) é interessante citar esses gêneros, pois serão transferidos posteriormente para o âmbito das obras literárias, sobretudo no que diz respeito à escrita de Edgar Allan Poe. Isto posto, compreende-se que se destacavam três espécies de ornamentação nos estudos das artes (*Rollwerk*, mourisco e arabesco). A ornamentação mourisca é geralmente delicada e plana (não é vista em perspectiva) sobre um fundo uniforme (na maioria das vezes preto ou branco) em que se utilizava como temática, apenas folhas estilizadas e gavinhas. Já a ornamentação arabesca, que não é de origem Árabe, mas sim uma herança decorativa greco-romana, é vista em perspectiva, é tectônica (compreende os dois planos de cima e de baixo), é mais cheia (o fundo não pode ser todo coberto) utiliza temática mais próxima da natureza (gavinhas, folhas, flores e animais).

O horrível utilizado como essência e sendo misturado ao mesmo tempo com o desforme, o desordenado e o desproporcional surge como características do gótico num documento do francês Montaigne, onde este diz que “são aqui também [...] senão grotescos e corpos monstruosos, compostos de diversos membros, sem figura certa, não tendo ordem, e não ser fortuita” (KAYSER, 1986, p. 24). De acordo com o autor, essa aplicação que Montaigne faz ao vocábulo, transmitiu de um idioma para outro, um novo domínio das artes plásticas (arte ornamentada) para o da literatura e “para tanto o pressuposto é que ele dê um caráter abstrato ao vocábulo, convertendo-o em conceito estilístico” (p. 24).

Kayser (1986) afirma que mesmo que não haja intenção de reconhecer a força mental e idiomática necessária dessa iniciativa, Montaigne respeitou, a necessidade imperiosa que o próprio vocábulo requeria. O autor enfatiza que ao chegar nesse ponto, muitas coisas passam a se tornar mais compreensíveis sobre a história posterior desta palavra, aliás, das duas palavras, substantivo e adjetivo. Já entre os séculos XVII e XVIII, Kayser expõe que o termo grotesco como um substantivo significou “designação de...” (1986, p. 27) ou um termo destinado a designar a arte ornamental grotesca. Já o termo como um adjetivo aparece no dicionário da academia (1694 e outros anos) com sentido figurado ou superficial e ao lado de vários sinônimos como ridículo, cômico e burlesco.

Seguindo pelo século XVIII, o autor diz que o importante mesmo “foi a tentativa de dar contornos definidos ao conceito de grotesco, enquanto categoria estética” (KAYSER, 1986, p. 30). Nessa época, tornou-se inevitável a comparação artística com outro gênero, a caricatura. A caricatura, já entendida como fonte de arte significativa, reproduzia uma realidade disforme,

desproporções intensificadas, era uma força de uma nova forma de arte, não havia elevação idealizadora da natureza. Percebe-se aí, várias características também atribuídas ao grotesco, por isso, coube aos teóricos da caricatura, no terceiro quartel do século XVIII, distinguir o diferencial entre os gêneros. Segundo Kayser (1986, p. 30), o teórico Wieland, em suas “Conversas com o Pároco de X” de 1775, descreveu a tipologia caricaturesca em três gêneros:

1. “as verdadeiras, onde o pintor simplesmente reproduz a natureza disforme tala como a encontra”; 2. “as exageradas, onde com algum propósito especial, aumenta a deformação de seu objeto, mas procede de um modo tão análogo ao da natureza que o original continua sendo reconhecível”; 3. “as inteiramente fantásticas, ou, a bem dizer, as assim chamadas, grotescas, onde o pintor, despreocupado com a verdade e a semelhança, se entrega a uma imaginação selvagem (como, por exemplo, o assim chamado Brueghel dos Infernos), e através do sobrenatural e do contra-seso dos produtos cerebrais, quer despertar com eles apenas gasgalhadas, nojo e surpresa pela audácia de suas criações monstruosas.” (WIELAND *apud* KAYSER, 1986, p. 30)

O grotesco, para Wieland, é sobrenatural e absurdo, pois nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo, o que importa são as impressões adquiridas através do efeito psíquico como em Keller, as várias sensações contraditórias: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e monstruoso que culminam num assombro, um terror, uma angústia perplexa, o mundo fora dos eixos sem apoio nenhum. E muito embora Wieland tenha afastado o grotesco da realidade e deixado apenas com sendo algo subjetivo, Kayser avalia que, pelo menos, Wieland analisou as sensações e não condenou o grotesco. O autor verifica que já era um fato significativo, no ano de 1775, “a preocupação com a possibilidade de existir no grotesco um conteúdo mais profundo” (KAYSER, 1986, p. 31).

Assim, no século XVIII, o conceito do termo grotesco passou a abarcar um conteúdo de “verdade” e a menção de Wieland ao Brueghel dos Infernos, continha algo mais. O século XVIII, no entanto, acrescentou em sua obra, na medida em que se referia ao inferno, a produção de seu pai, Pieter Brueghel, O Velho (1525/1530–1569). Enfim, um neto, Pieter Brueghel, cujos quadros sobre o inferno a pesquisa de Kayser ainda hoje não destingue se foram pintados pelo pai e pelo avô. A partir daí, o autor faz longas explanações sobre os quadros de Bosch e Brueghel, e é interessante notar, neste ponto, as reações diante das imagens. Na obra *O Reino Milenar*, o autor afirma parecer

faltar toda e qualquer perspectiva emocional, seja do horror diante do inferno, seja da compaixão ou da insistente admoestação e ensinamento. O observador não recebe indicação nenhuma que lhe permita atribuir um sentido a cena ou posicionar-se em face dela (KAYSER, 1986, p. 34).

Kayser conduz o texto a fim de querer convencer que as pinturas de Bosch ou de Brueghel não eram meros frutos de uma imaginação tresloucada, mas sim de formas situadas

numa conexão histórica. Segundo o autor, Bosch recebeu incentivos de diversos domínios, por outro lado, Wieland diz que o pintor se entrega a sua própria imaginação. Percebe-se quão tumultuada eram as visões dessa época.

Brueghel cria, segundo Kayser (1986, p. 39), uma terceira perspectiva, o horror ante seu caráter abismal, isto é, a perspectiva do grotesco. Ao contrário de Bosch, Brueghel é considerado grotesco, logo, a explicativa do autor para essa constatação consiste em anular a última substância do mundo abismal na ordem cristã do ser, o pintor não pinta o mundo cristão onde os monstros permanecem embasados na ordem divina, ele pinta um mundo próprio, noturno e de contrassenso e que não permite ao observador interpretação racional ou emocional e assim o absurdo continua sendo absurdo, em Brueghel. Por fim, diz o autor, que Wieland entendeu o grotesco de Brueghel não só como um reino de fantasia e horror, mas um reino especial e conclui que

[...] no tocante a essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem compromissos, de um fantasiar totalmente livre (que não existe). O mundo do grotesco é o nosso mundo e não o é. O horror mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações (KAYSER, 1986, p. 40).

O autor afirma que seu pensamento sobre a relação entre grotesco e caricatura difere da de Wieland e acredita que o grotesco não só alcança a caricatura, mas também a sátira e outras formas maiores, como o Ciclo Gráfico (Ciclos de Goya, já citados), o drama, o romance e elas

permitem comprovar a facilidade com que o grotesco pode aparecer em meio a uma representação cômica, caricaturesca e satírica, Mas, como fenômeno puro, o grotesco se distingue claramente da caricatura chistosa ou da sátira tendenciosa, por mais amplas que sejam as transições e por fundadas que sejam as dúvidas em cada caso (KAYSER, 1986, p. 40).

Uma das divergências apontadas por Kayser é confundir o grotesco como uma subcategoria do cômico. Ao apresentar a defesa, o autor cita Justos Moser que escreveu a obra *Arlequim ou a Defesa do Grotesco Cômico*. Moser, segundo Kayser (1986, p. 42), defende o grotesco enquanto categoria estética, essa defesa é feita por Arlequim (uma personagem do livro) e adverte para não confundi-lo com um *Hans Wurstt* (João Salsicha) que era um tipo grosseiro e rude que diverte o povo com piadas baixas ou obscenidades, diz ele que sua parentela é mais nobre, *Colombina, Pantalone, II Dottore, II Capitano* etc: os tipos encontrados na *Commedia Dell'Arte*.

Para Alerquim, a arte grotesca só o seria se toda a criação do cenário fosse também. Seria um mundo específico com suas próprias perfeições, já não valia as normas do belo e do

sublime. Ademais, Moser se afastava do princípio do didatismo. Seu ponto negativo, de acordo com Kayser (1986, p. 42), estava em sua escrita que conservava certo respeito às mudanças de concepção da arte daquela época e seu ponto positivo também não chega muito longe porque se embaralha em contradições e o próprio título da obra traz isso, o grotesco se mistura com o cômico.

Moser define a essência da arte a partir de sua função, um equívoco segundo Kayser (1986). Outro problema está na análise estrutural, por interpretar tanto o ridículo quanto o cômico na *Commedia Dell'Arte* como exagero (uma grandeza sem força) e o compara à caricatura na pintura. Algo interessante de perceber, de acordo com Kayser, é denominar como mundo quimérico o caráter próprio da *Commedia Dell'Arte* e do grotesco característico a ela.

Os pontos ressaltados pelo autor sobre o “mundo quimérico” descrevem primeiramente um desprendimento do texto, pois não havia diálogos escritos nessa arte, mas improvisos. A atenção estava concentrada no estilo da movimentação e o elemento quimérico era intensificado, pois os atores utilizavam máscaras acima do nariz, logo “as máscaras, como é fácil compreender, servem de meio para aplicar aos corpos humanos algo de animalesco” (KAYSER, 1986, p. 43); e são nas estampas de Jacques Callot em *Balli di Sfessarina* onde se vê este último ponto retratando, o humano e o animalesco fundidos no grotesco.

Na década de 70 do século XVIII, o termo grotesco aparecia eventualmente. Kayser (1986, p. 47) cita que em *Cartas sobre as Curiosidades da Literatura* de Gerstenberg, este enaltece Shakespeare e nota que ele separa o espírito do grotesco do espírito cômico e ainda frisa a naturalidade com que o conceito é aplicado na literatura. O autor também cita Lenz como alguém que apreciava 10 vezes mais um pintor de caricatura ao pintor idealizante.

Segundo Kayser (1986), Lenz era contrário às ideias de Wieland e Moser que aproximavam o grotesco da sátira e do cômico e o que tinha de fraco como teórico tinha de força como poeta com sua dramaturgia. O teatro do *Sturm und Drang* está repleto de grotesco e com influências de Shakespeare e do mundo quimérico da *Commedia Dell'Arte*, no quesito de estilo de movimento excêntrico.

O caricatural é reconhecido em diversas obras da época, algumas figuras construídas com poucas qualidades, mas nelas atuam ainda a força de uma mania e tal movimento “parece títeres em poder de mãos estranhas” e serem interpretadas a luz do cômico ou satírico não é o bastante, diz Kayser (1986 p. 48). Em *Hofmiester* (O preceptor) “Lenz faz intervir frequentemente o acaso como poder criador de ação, o que lhe importa sempre são as situações

cheias de contrastes”, de acordo com Kayser (1986 p. 48), um mundo que alaba os alicerces, plenamente alienado.

Conforme Kayser, (1986, p. 50), a singularidade na linguagem, tal como no estilo de movimento, o mundo parece concentrado nos seus próprios pensamentos de modo inseguro. Logo, o riso a seu respeito não é solto nem despreocupado. O autor frisa que apenas quando se introduz a sensibilidade de grotesco, com referencial histórico ao estilo da *Commedia Dell’Arte*, torna-se claro, em sua incompreensibilidade as figuras e acontecimentos do drama. Estes permanecem comuns, ao nosso ver, se continuamos a adequá-los a padrões do drama sério ou cômico, ou ambos concomitantemente, diz Kasyer (1986, p. 50-1).

De acordo com Kayser (1986, p. 54), em 1789, Goethe, publica no *Deutscher Merrkur* ou Mercúrio Alemão, de Wieland, seu trabalho *Von Arabesken* (Dos Arabescos) no qual assentiu que os grotescos antigos são como um modelo de arte totalmente autêntico e encantador. Segundo o autor, a utilização dos termos “grotesco” e “arabesco” como sinônimos se dava ao fato do uso do idioma naquela época.

O conceito sobre arabesco surge em *Conversação sobre a Poesia* na exposição de Ludovico, na obra de Friedrich Schlegel (1800, *apud* KAYSER, 1986, p. 55). Para Ludovico, a mitologia era uma obra de arte da natureza, a organização é a mesma e, por certo, o arabesco é a forma mais antiga e mais primitiva da fantasia humana e ainda que o arabesco seja utilizado como sinônimo de grotesco sua classificação no sistema da poética é outra. A mesmo passo que Goethe e Fiorillo consideravam o arabesco/grotesco como uma forma de arte legítima, ainda assim, eram subordinados a um lugar inferior.

Por mais rasas que sejam algumas considerações do grotesco na *Conversação sobre a Poesia*, afirma o autor, decerto, há muitos elementos que parecem ser essenciais como, por exemplo, a mescla do heterogêneo, a confusão, o fantástico e é possível achar nelas até mesmo algo como o estranhamento do mundo. No entanto, conforme o ator, ainda falta: o caráter insodável, abismal, o interveniente horror em face das ordens em fragmentação.

Outro importante contribuinte poeta grotesco dessa época é Jean Paul, segundo Kayser (1986, p. 55), sua obra abarca: contrastes agudos que nos tiram o chão debaixo dos pés; jogos macabros com as figuras de cera e os mecanismos endemoninhados; o horror sempre de novo reconfigurado ante um mundo que se vai alheado e, como exemplo gritante, as visões abismais.

Segundo Kayser (1986), *Fragmentos* contidos em *Athenaum* (1798) de Friedrich Schlegel, no primeiro tomo, o termo grotesco foi distinguido do arabesco e para este o grotesco

é “o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo”; o mesmo autor compreende ainda que o grotesco é a caricatura sem ingenuidade. E mais precisamente, no fragmento 424, infere-se que ao utilizar os termos “trágico” e “cômico”, segundo o autor, Schlegel queria transcrever um terceiro termo, visto que, o grotesco abrangia um caos estarrecedor e concomitantemente ridículo, ele foi intimamente associado à “tragicomédia”.

A história do grotesco no terreno da dramaturgia, apresenta-se, em larga medida, como a história da tragicomédia e o grau diverso em tais elementos dos termos se uniram e cunharam as diferentes formas e variedades do grotesco na dramaturgia moderna.

Segundo Kayser (1986), Jean-Paul Sartre não menciona o grotesco em sua *Introdução à Estética*, em compensação, a referência está implícita na obra. Sartre, segundo o autor, criou a:

“ideia aniquiladora do humor”. A realidade, ou seja, o mundo finito como totalidade, é aniquilado pelo humorismo. É o pássaro Mérope que voa para o céu, com a cauda apontada para cima, enquanto nós, de nossa parte, perdemos o chão. O riso do humor não se apresenta livre; nasce, ao contrário, “aquele sorriso em que há ainda... um dor”. Os “melhores” humoristas, devemos-os a um povo melancólico (os ingleses). O maior humorista, no entanto, seria... o diabo (KAYSER, 1986, p. 58).

Sartre, conforme o autor, chega próximo da expressão própria do mundo alheado ao dizer que o “ceticismo que [...] se constitui quando o espírito corre o olhar sobre a tremenda massa de opiniões conflitantes que se move a seu redor; qual um vertigem de alma que de repente transforma nosso rápido movimento no estranho mundo todo existente” (KAYSER, 1986, p.58).

De acordo com Kayser (1986), o grotesco de Sartre, o “humor aniquilante”, assemelha-se ao arabesco/grotesco de Schlegel na *Conversação Sobre a Poesia*. A ideia de aniquilamento da realidade finita deve-se realizar apenas porque o humor, ao mesmo tempo conduz para cima, à ideia de infinito. “O conteúdo próprio do humor não é de índole exclusivamente espiritual, como no cômico, mas também religiosa: o céu no qual via o pássaro Mérope não é um *sky* (firmamento), mas o *Heaven* (reino dos céus)” (KAYSER, 1986, p.58).

Para Kayser (1986), Paul tinha uma grande familiaridade com o humor satânico, aquele que destrói, aliena sem dar asas. O autor questiona, será a ideia do infinito, do céu, do mundo divino (para Paul, eram traços estilísticos significativos), nos universos do poeta, tal como foi, talvez, no modo particular do pensador de perceber o mundo, geralmente, tendo em conta as relações humanas, buscando entender questões filosóficas (existência humana, vida após a

morte etc.)? Sobre essa questão, Kayser (1986) afirma que uma aparente insegurança permeia o conteúdo propriamente dito da obra de Jean Paul.

Ao ardor todo com que representa as exaltações anímicas de suas personagens elevadas, mistura-se, não só a tristeza acerca da caducidade terrena dos grandes momentos, não apenas uma dor pelo fato de tudo ficar nas sensações subjetivas e as portas do céu jamais se abrirem efetivamente, mas, ao mesmo tempo, uma dúvida sobre se realmente se trata de portas e muralhas de um céu. O poeta do seráfico e do dionisíaco teve, afinal de contas, de escrever sempre de novo as visões do abismal, as aparições noturnas da destruição e do horror de que Deus não existe. São provavelmente as maiores plasmações do grotesco em língua alemã (p. 59).

Depois de Schlegel e Jean Paul Sartre, Vitor Hugo, de acordo com o autor, compôs no prefácio de *Cromwell* (1827), uma discussão da estética, chamada de escrito programático do romance francês, na qual o grotesco foi deslocado para o centro de todas as suas reflexões.

Vitor Hugo, de acordo com Kayser (1986, p. 60), reconhece o grotesco enquanto cômico-burlesco, e também como monstruoso-horroroso, com isso, ele amplia a dimensão do vocábulo francês, dando-lhe a dimensão estabelecida por Moser, Wieland, Gerstenberg, Schlegel entre outros; “ele o aproxima do feio que, frente à *unicidade* do belo, teria mil variantes” e, conforme Kayser (1986, p. 60), essa constatação dilui o conceito do termo perigosamente. O autor questiona se é possível rotular de grotesco uma figura individual, por exemplo, um anão ou uma gárgula gótica, vista isoladamente? Será que é suficiente a inequívoca forma exterior do disforme, do feio? E conclui que se fosse assim o grotesco se encontraria no nível dos conceitos externos, isto é, no mesmo plano que o verso branco, o alexandrino, o conto em primeira pessoa ou o drama em cinco atos.

Às vezes Hugo parece toma-lo nesse sentido. Um nexos mais profundo é dado pelo leitor que, muitas vezes, não quer decidir previamente, preferindo fazer sua resposta depender da conexão em que a forma exterior individual tem seu lugar e função. Somente nessa conexão, como parte de uma estrutura e portadora de um conteúdo, tal forma individual adquire valor expressivo e se enquadra no “grotesco.” (KAYSER, 1986, p. 60).

De acordo Kayser (1986, p. 60), Hugo abandona seu modo de ver apenas a forma externa e passa a enxergar as coisas em suas relações, vê o grotesco (natureza terrena) como um todo e também como função numa totalidade maior, torna o grotesco polo de tensão em que o sublime (puramente anímico) é o polo oposto. O grotesco assim como o sublime dirige seu olhar para um mundo sobre humano, do mesmo modo, abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco, um mundo desumano e abismal. O autor afirma, que o que se encontra de grotesco nos exemplos de Hugo é a forma especial do contraste

nenhum elemento sublime em si, ou grotesco em si é unido num todo “belo” ou “dramático”, pois grotesco é justamente contraste indissolúvel, sinistro, o que-não-devia-existir. Perceber e revelar tal simultaneidade incompatível tem algo de

diabólico, pois destrói as ordenações e abre um abismo lá onde julgávamos caminhar com segurança. Nesse ponto se torna apreensível a sua proximidade com o cômico e a diferença entre ambos: o cômico anula de maneira inócua a grandeza e a dignidade, de preferência quando são afetadas e estão fora de lugar. Provê esta anulação colocando-nos no solo firme da realidade. O grotesco, por seu turno, destrói fundamentalmente as ordenações e tira o chão de sob os pés. (KAYSER, 1986, p. 61).

Para Kayser (1986, p. 60-61), em Hugo, assim como em Sartre e Schlegel, o infernal e o satânico podem associar-se ao grotesco como acepções secundárias como em *Tu as la vison du grand rire infernal* (Tu tens a visão do grande riso infernal). O sorriso infernal, a alegria desumana: alguém que ri num momento em que não se deve rir, irrompe algo estranho. Mas quando a pessoa que ri, faz contra a sua própria vontade (ou de maneira completamente independente dela), então, já não é possível interpretar o fato como sintoma pessoal, pois produz a sensação de uma irrupção direta de um poder estranho.

Bonaventura, citado por Kayser (1986, p. 62), apresenta no livro *Vigília* (1804) um mito sobre a origem da sátira. De acordo com ele para se vingar do mestre-de-obra o demônio enviou como mensageiro a gargalhada, sob a máscara da alegria foi recebida de bom grado pelos homens, até que, enfim, tirou o disfarce e os encarou satírica e maliciosamente. Uma enviada do demônio, seria a sátira e seu riso diabólico, comenta o autor.

Para Kayser (1986, p. 62), a sátira é um apelo à transformação, logo, nos faz lembrar a frase de Goeth “Vistas da altura da razão, toda a vida humana parece uma enfermidade maligna e o mundo, um manicômio”. A sátira, para Bonaventura, é o riso do diabo, um sentimento que arranca à vida e todas as suas máscaras demoníacas restando o nada. Segundo Kayser (1986, p. 62), trata-se de arrancar o leitor da segurança de sua cosmovisão e da salvaguarda no seio da tradição e da comunidade humana, ou seja, o leitor é levado a sair da sua zona de conforto ao se deparar com as contradições de manifestações pré-estabelecidas. Estilisticamente, conforme Kayser (1986, p. 62), sente-se muitas vezes o rigor do exagero caricaturesco, desta forma, somos coagidos ou motivados a soltar um riso de escárnio.

O narrador-guarda-noturno, em *Vigília*, anuncia, ao em vez do tempo, a eternidade, isto é, o advento do Juízo Final; ele é, ao mesmo tempo, comentarista, observador, interprete do observador, e por fim, “o narrador é, no fundo, o leitor transplantado no livro, o homem como o tal” (Kayser, 1986, p.63). Uma vez que o escritor da obra manteve o enfoque grotesco como perspectiva uniforme, para Kayser (1986, p. 65), isso implica uma falta de coerência estrutural (sem começo, meio e fim) e o autor explica ainda que “Deu-se, antes, uma seriação de cenas grotescas autônomas, encerradas em si, ainda que artificialmente estremescladas.” (Kayser, 1986, p. 65).

Segundo Kayser (1986, p. 66), Jean Paul se depara com o motivo grotesco com o qual haveremos de nos deparar com frequência na história posterior do grotesco: A dissolução de toda ordem dentro de um grupo social espacialmente vinculado e o estranhamento que sobrevém a toda uma cidade. O autor comenta que até agora só encontraram indícios de tal motivo (essa representação do fenômeno cidade em geral se desenvolve na arte narrativa somente a partir do século XVIII).

Segundo Kayser (1986, p. 66-67), enquanto o narrador de Bonaventura anuncia o Juízo Final (guerra, incêndio, terremoto, epidemia) e deixa a cidade em caos, Paul oferece a primeira representação do motivo grotesco. Este não recorre tanto ao advento do Juízo Final, mas sim, a neblina horrível e espessa e o estranhamento provocado por ela e ao lado da neblina, surgem as figuras de cera, que provocam semelhante pavor e estranhamento.

Conforme Kayser (1986, p. 67-68), por si, o grotesco não consegue abarcar um romance como um todo, nessa perspectiva “Enquanto romance, a forma da obra é das mais frouxas.” (Kayser, 1986, p.65); mas consegue criar algo pleno com a forma mais breve da narrativa, como os contos da noite de E. T. A. Hoffman e E. A. Poe.

De acordo com Kayser (1986, p.73), E. A. Poe e E. T. A. Hoffman desenvolveram um tipo de narração que recorreu ao grotesco e exerceram influências sobre a arte narrativa. Os dois autores não inventaram o conto noturno, mas foram precursores em apresentar nos jornais da época histórias de terror de toda espécie.

Segundo Kayser (1986, p.74), a relação estabelecida entre Poe e Hoffman é, antes de tudo, de influências, pois foi através de um artigo na *Foreign Review* de 1827, escrito por W. Scott *The Novels of E. T. A. Hoffman* (As novelas de E. T. A. Hoffman) que Poe conheceu o germânico Hoffman e seu conceito sobre o termo grotesco. Scott (1827 *apud* Kayser, 1986, p. 74), chamou o escritor alemão de “o primeiro artista eminente que apresentou em suas composições o grotesco fantástico ou sobrenatural.”. No mesmo artigo, Scott, ainda expôs uma definição sobre o grotesco que é tomada por categoria poética

De fato, em suas composições, o grotesco se assemelha em parte ao arabesco na pintura, que se constitui quando se empregam os mais raros e disformes monstros, como centauros, aves fabulosas, esfinges, quimeras, o pássaro Rock e todas as demais criaturas de uma fantasia romântica; o contemplador fica como que ofuscado pela ilimitada fertilidade da fantasia, e tudo isto é ainda mais acentuado pelo exuberante contraste em todas as multivariadas de forma e colorido, enquanto efetivamente nada há que seja acessível ao entendimento ou que permita uma interpretação (SCOTT, 1827 *apud* KAYSER, 1986, p. 74).

Conforme Kayser (1986, p. 74), é notório na definição scottiana, o termo grotesco partir do arabesco na pintura, isto significava, segundo o uso corrente do idioma francês do século XVIII, o deformado, o caricaturesco estava contido nas figuras, nas paisagens e o próprio termo referir-se ao desordenado, sinistro e sombrio.

Hazlitt, famoso crítico literário relatado por Kayser (1986, p.74), declarou em 1820 “*our literature... is Gothic and grotesque*” (Nossa literatura é gótica e grotesca), que sua forma de utilizar o termo constituía numa extensão de seu uso, e assim, desassociou o grotesco de uma condição objetiva (ornamêntica, figura, paisagem), tornando-o uma categoria geral. O grotesco como justaposição ao gótico deixa supor “o sinistro”, “o sombrio”; mesmo com sentido vago consegue confiar caráter sentimental de uma obra ou, ainda, o efeito visado no leitor.

Já para Scott, o termo não só designava uma palavra impressiva, mas também “uma dada e precisa estrutura da realidade poética (ou pictórica). Enquanto efeito de sentimentos, já não lhe correspondia o clima do sombrio, mas antes a desorientação, a sensação de abismo, diante de um mundo tornado absurdo, fantasticamente estranho.” (KAYSER, 1986, p.75).

Edgar Allan Poe deu à sua primeira coletânea de 25 de seus relatos o título de *Tales of the Grotesque and Arabesque* (Contos dos Grotesco e do Arabesco 1840), Kayser (1986, p.75) diz que o que chama a atenção no título é o fato do termo grotesco está em contraste com o uso vigente, Poe, não o toma de modo depreciativo como Scott. E também, faz-se digno de nota que o arabesco seja considerado como categoria no campo da literatura, assim como F. Schlegel fez em 1800 na Alemanha. Porém, diz o autor, que o termo no título parece ser utilizado mais no plano impressivo como o de Hazlitt do que no plano estrutural de Scott.

Em outro artigo (uma reimpressão americana; Filadélfia, 1841), inserido no segundo tomo dos *Essays* (Ensaio) de W. Scott, supõe Kayser (1986, p. 75), que Poe teve novo acesso ao poeta germânico Hoffman, no artigo, continha tradução de dois relatos *O morgado* e o *João-pestana*. Para Kayser (1986, p.75), parece que Poe rememora esses relatos em um de seus contos *The Masque of Red Death* (A Máscara da Morte Rubra) e inseriu uma descrição interpretativa do grotesco. Segundo o conto, o príncipe italiano Prospero, retirou-se para sua abadia, junto aos hóspedes, por medo da peste que rondava seus domínios. Ele manda que as sete salas, construídas excêntricamente ao seu gosto, sejam enfeitadas para uma festa e passa instruções sobre os mascaramentos.

Eram realmente grotescos. Havia muito brilho, esplendor provocação picante e coisas fantásticas: muito disso podemos ver desde então em Hernani. Havia figuras arabescas com membros torcidos e em posições torcidas. Havia frutos do delírio, como só loucos

podem inventá-los. Havia muitas coisas lindas, muitas coisas desvairadas, bizarras, algumas sinistras e não poucas capazes de causar nojo. Era efetivamente um enxame de sonhos que nas sete salas corriam para cá e para lá. E estes sonhos se retorciam de um lado para o outro e se coloriam segundo a cor das salas como se a música selvagem da orquestra fosse o eco de seus passos (POE, 1842 *apud* KAYSER, 1986, p. 75).

Poe, segundo Kayser (1986, p. 76), utiliza o termo grotesco em dois planos: 1. Designar uma situação concreta, na qual a ordem do mundo saiu fora dos eixos; 2. Designar o teor de estórias inteiras, onde se narra o horripilante inconcebível, o noturno inexplorável e, às vezes, o fantasticamente bizzaro. Kayser (1986, p.76), constata que um série desses motivos também aparecem em Hoffman, como: do sócia, da condição artística, da atualidade inexplicável do remoto e do passado, porém, seria difícil confundir o autor dos contos noturnos com o dos *Tales of Grotesque*, visto que, a inclinação para o repugnante, o horrível e o crime é inconfundível em Poe.

Outra diferença entre Poe e Hoffman, segundo Kayser (1986, p.76), seria que este tornava evidente ao elemento sinistro a sã razão humana, mas fracassa. Já Poe, segue esse enalço, no entanto, “numa série de relatos, com um espírito de combinação excessivamente desperto.” (Kayser, 1986, p.76), logo, o sinistro agora é o enigmático, algo que pode ser decifrado por um sujeito perspicaz (a enigmatização solúvel do crime e o deslindamento deste por um detetive talentoso são características que deram a Poe o título de criador do conto policial que não constam nos contos grotescos).

Os anos passam, vários outros escritores caem nas graças da influência do grotesco e outros tantos teóricos continuam suas pesquisas afim de determinar um conceito acerca do termo. Percorrendo, de modo breve o século XIX pós-romântico, na história do grotesco, segundo Kayser (1986, p. 93), o teórico F. T. Vischer (em *Asthetik*, “Estética”, parágrafos 724, 214 e 440 respectivamente), configura o grotesco como uma mistura de domínios separados nas figuras: “A grotesca engolição das figuras”; “Mecanismos, plantas, animais são transformados em homens e vice-versa”; “A figura animal se mistura à humana, a vida ao inorgânico...” . Conforme Kayser (1986, p. 93), essa mescla só se dá segundo uma disposição atemporal do humor; o cômico, constitui-se em caráter essencial da manifestação do grotesco, isto leva Vischer a seguinte definição do termo “O grotesco é o cômico na forma do maravilhoso” (*Asthetik*, parágrafo 440) ou “cômico mítico”.

As expressões utilizadas por Vischer, de acordo com Kayser (1986, p. 93), são “extraordinariamente características”, e para este o grotesco já não se origina na crença nos demônios e nem em uma postura mítica do espírito, mas, o mítico, o maravilhoso são formas

pelas quais o humor se expande e se dissolve num nexos natural com a “*mais livre arbitrariedade* de uma fantasia brincalhona, livre de objetivos” (KAYSER, 1986, p. 93, grifo do autor), contudo, sem deixar de lado o vislumbre de um humor estranho, incômodo e abismal.

O conceito de humor de Vischer foi tomado como efeito psíquico e experimental do riso. O autor, frisa ainda que Vischer várias vezes fala da loucura como algo que confunde os domínios e “dissolve os contornos fixos em frenética voragem” (*Asthetik*, parágrafos 244 e 440), mas sempre associa ao substantivo “loucura” o sentido de “alegre”, com isso, tira o caráter de ameaça e inumanidade.

Para Kayser (1986, p. 93), quando entendemos o pensamento de Vischer sobre a ideologia do conceito de grotesco, em que este tenta atribuir um sentido cômico-fantástico sem lhe causar prejuízos, que apenas deveria direcionar a um equilíbrio com o “baixo-cômico”, têm-se um ponto de partida para compreender o porquê o grotesco se perdeu como termo científico e só aparece sendo utilizado de forma vaga e imprecisa.

Segundo Kayser (1986, p. 93-94), o que foi assimilado e exposto pelos estudiosos da Estética, até então, sobre as características do grotesco, foi muito pouco efetivo, visto que, como o conteúdo se manifesta no campo das obras de arte, os cientistas deste campo tendem a adequar a linguagem conceitual do termo à estética filosófica. Kayser (1986, p. 94) afirma que os críticos ou escritores que se dedicam ao estudo da estética da segunda metade do século XIX seguiram de bom grado o pensamento de Vischer e o rumo por ele trilhado.

No quadro geral, o caráter inócuo e as definições estéticas do grotesco, ajustam-se a história do espírito das décadas pós-românticas do século XIX. No entanto, nas artes o grotesco em si, mal era encontrado e quando era, aparecia de modo atenuado ou em sobreposição a outros conteúdos. Era perceptível essa constatação, segundo Kayser (1986, p. 94), na criação alemã, pois, a literatura e a pintura eram determinadas pela burguesia. Contudo, mesmo aí, quem tivessem contato com a história do grotesco poderia observar o que outros não viam nos modelos românticos da época.

Kayser (1986, p. 95), cita *Die Leute von Seldwyla* (A Gente de Selwyla) de Keller, para ilustrar a prática do grotesco, mesmo considerando que não há um grotesco moderno. Segundo o autor, Keller limita à figura humana grotesca às ricas possibilidades denotadas pelo romantismo e ao fazer isso efetua transformações completamente influenciadas de estilo. Kayser (1986, p. 95), explica que se retomar as figuras grotescas de Hoffman, verifica-se que há três tipos:

1. [...] a figura externamente grotesca (na imagem de sua aparência e nos movimentos). Lembramos o marido da beldade angelical nas *Aventuras de uma noite de São Silvestre*, que aparece justamente no instante em que o narrador declara à idolatrada seu amor eterno (KAYSER, 1986, p. 95).

Neste instante entrou cambaleando uma personagem torpe, com pernas de aranha e os olhos saltados de uma rã; exclamou com uns guinchos sumamente repugnantes e riso idiota: “Com mil diabos! Onde ficou minha mulher?” (HOFFMAN *apud* KAYSER, 1986, p. 95)

De acordo com Kayser (1986, p. 95) os modelos destas figuras grotescas acima podem ser apontados em Callot (a mescla de elementos humanos e animais); já em Hoffman, apareceriam apenas como contraste com uma beleza angelical. O segundo e terceiro tipo de figura grotesca:

2. [...] é constituído pelos artistas excêntricos. Na maior parte, também apresentam aparência bizarra, jogo facial exótico e selvagem, e movimentos excêntricos. Todos eles contemplaram a beleza sobreterrena e permanecem abertos a seu poder amiúde sinistro, tanto quanto às forças obscuras todos são ameaçados pela loucura (por exemplo, Kreisler, regente da orquestra, o Cavaleiro Gluck e outros) (KAYSER, 1986, p. 95).

3. [...] temos as figuras “demoníacas”, de aspecto e conduta grotescos. Enquanto se trará de uma manifestação do diabo em pessoa (como no caso do forasteiro no conto *A Vida de um Homem Conhecido*), o teor grotesco turva-se. Mas no *Coppelius*, personagem de João-pestana, Hoffman evitara dar-lhe tal sentido, e em sua obra há várias figuras desta espécie. Mesmo lá onde elas próprias não intervêm e não põem em jogo as faculdades sobrenaturais, sua mera presença importa em ruína. Comumente, entendem dos segredos da mecânica “capaz de estabelecer ligação com as maravilhas mais enigmáticas da natureza e depois suscitar efeitos que deverão ficar... inexplicáveis”, como Hoffman faz uma personagem dizer. (Também este aspecto foi antecipado por Jean Paul, com seus autômatos, figuras de cera e mecanismos estranhos) (KAYSER, 1986, p. 95).

A configuração do grotesco de Keller, segundo Kayser (1986, p. 97), humaniza o demoníaco e objetiva o “coisal” (*das Dingliche*), ele desenvolve o seu próprio modo estilístico do grotesco.

Pode-se falar, em seu caso, de realismo, mas não se pode então desconhecer que as forças obscuras, sinistras e inapreensíveis fazem parte da realidade de seu mundo, e que ao narrador, por mais fundo que penetre seu olhar claro, e por mais que goste de sorrir, sereno, e despertar o riso, não é alheio o horror frente ao abismal (KAYSER, 1986, p. 97).

A literatura alemã do século XIX, de acordo com o autor, não se apegou a designação do grotesco aos tipos humanos idealizados pelo romantismo; e coube ao grotesco, um campo novo que o próprio romantismo mal chegara a trilhar. Segundo Kayser (1986, p. 98), F. T. Vischer criou o método “insídia do objeto” (*Tucke des objekts*) que consiste em não impor ao artista e buscador de Deus um ponto de contato para a irrupção das forças obscuras. Nas obras de Keller, pessoas comuns são levadas como vítimas ao sacrifício. Conforme o autor, há em

Keller, uma espécie de provocação, que conjura o destino e possibilita uma interpretação moral, no fundo, natural e insuficiente.

Para Kayser (1986, p. 98-99), isso evidencia que todos nós, sempre e sem qualquer provocação, estamos sujeitos ao círculo mágico de poderes traiçoeiros. Isso está diretamente ligado ao nosso mundo cotidiano, nas pequenas coisas que apareçam tão confiáveis, apresentam-se estranhas, ruins e possuídas por demônios hostis que podem vir a se lançar sobre nós quando menos se espera e nos afetam principalmente de modo mais sensível.

Kayser (1986, p. 99) cita o romance *Auch einer* (Também um Homem) de Vischer e diz que em várias passagens o protagonista da obra A. E. esboça sua filosofia onde

a “física existente até agora”, com seus ternos “desespiritualizados”, como “lei da gravidade”, etc, é substituída por uma “metafísica”, isto é, uma “teoria do reino dos espíritos”, uma teoria da “tendenciosidade geral”, da “animosidade do objeto”. Além disso, desenvolve toda uma cosmogonia, nas qual a natureza se apresenta como “produto de um proto-ser de sexo feminino”. Pois assim, só pode entender o fato de que, na natureza a par do belo, do gracioso, do ameno e do protegido, reine também o mal-disposto, o repugnante, o cruel e o destruidor; que o cão de raça haja recebido como dote a raiva e que, ao lado das “figuras artísticas” dos animais bonitos, existam também “o porco-espinho, o tatu, o sapo, a tênia, os piolhos, as pulgas e os percevejos” (KAYSER, 1986, p. 99).

Kayser (1986, p. 99) chega a constatação, quanto ao “Sistema de assassinato mútuo” de Vischer, de que essa expressão ainda seria sutil para designar o princípio dominante na economia da natureza. Kayser (1986, p. 99) cita ainda que Vischer, acredita que se deve levar em consideração que os animais não só matam suas vítimas, mas também as torturam durante horas ou dias inteiros por puro prazer e no ser humano tudo isso se intensifica, logo, a sapiência que lhe é atribuída serve como meio de criar rebuscados tormentos para os animais e para os seus semelhantes.

O autor, chama a atenção para o fato do grotesco ser quase sufocado pelo cômico em *Também um homem* e, por isso, o romance de Vischer se sobrepõe à sua teoria e que a obra, as vezes, revela mais que a demonologia do protagonista, por exemplo, no início do romance, a personagem A.E. conta um desastre cômico que lhe aconteceu devido a malvadeza de um botão de seu paletó que se enfiara debaixo de um bandeja e esta foi ao chão e seguiram vários outros infortúnios durante uma festa de casamento. Segundo Kayser (1986, p. 100), há uma “farsa” relacionada ao botão. De acordo com o autor, no conjunto os acontecimentos desastrosos, aconteceu algo imprevisto e não apreendido pela demonologia: “a acumulação turbulenta, o caráter demoníaco de um mecanismo que, uma vez desencadeado, passa a desdobrar-se de forma tumultuosa, pondo fora dos eixos a ordem de todo um setor.” (Kayser, 1986, p. 100).

Vischer, citado por autor, como teórico do grotesco, compreendeu esses detalhes e designou em seu artigo sobre Toper (em *Jahrbuch der Gergenwart*, 1846) como:

[...] um jogo louco do acaso... que começa tão logo o sujeito principal, a partir da primeira exposição, entra no enredamento de seu destino, isto é, no emaranhado. A roda sibilante de um mundo enlouquecido agarra-o pelo mindinho, pela ponta do paletó, e o arrasta implacavelmente em seu ímpeto. [...] turbilhão... que começa num movimento muito leve e vai se alargando incessantemente, atraído meio mundo para a voragem de seu funil (VISCHER, 1846, *apud* KAYSER, 1986, p. 100).

No realismo do século XIX, segundo Kayser (1986, p. 113), o grotesco aparecia quase como uma continuação de formas de modelos românticos. Nem na literatura alemã se encontrava com frequência. No entanto, esse aspecto tende a mudar na época moderna. De acordo com Kayser (1986, p. 113), assim como foi possível dizer que o grotesco ornamental do século XVI era um solo nutritivo de todas as tendências anti-clássicas na arte decorativa, é possível afirmar também que, no século XX, o grotesco é um solo nutritivo de vastos domínios da literatura e da pintura.

Na Alemanha, de acordo com Kayser (1986, p. 119), entre os anos de 1910 e 1925, existia um grupo de escritores chamados “narradores do grotesco” que se opõem aos dramaturgos italianos do grotesco. K. H. Strobl iniciou o prefácio de *O Livro Macabro*, 1913, demonstrando que o humor e o pavor são filhos idênticos da mãe fantasia. Os dois não se satisfazem com os fatos, ambos duvidam de uma explicação racionalista do mundo, tanto quanto o outro manipulam a vida com poder absoluto, transformando, sublinhando e estilizando ela. Ambos reivindicam a mais sensível das almas, a inteligência mais penetrante e a mão mais vigorosa.

Strobl, segundo Kayser (1986, p. 119), se contrapõe a opinião de que o poeta de horror criar suas obras acuado por medo mortal ou perseguido por alucinações. Kayser (1986, p. 120) infere sobre a fala de Strobl, que “o humor constitui uma parte essencial do grotesco, junto com o horror brotam de um máximo de saúde” ou, segundo formulação de Strobl, “da vontade máscula e soberana de poder sobre a vida”.

A designação de literatura de horror, conforme Kayser (1986, p. 121), parece tanto mais justificada quanto acentua o paralelo, de pleno conhecimento dos escritores, com aquela literatura europeia de fins do século XVIII, que estruturaram o caminho para os legítimos grotescos de Jean Paul Sartre, Bonaventura, Hoffman e Poe.

Além disso, explica Kayser (1986, p. 121), a literatura de horror quer passar medo ao leitor, sendo que este mesmo é quem o procura; deseja mostrar abismos ao leitor, sendo que

este, inclusive, posta-se na beirada porque quer. A partir disso, o autor constata que há os mesmos contratemplos de antes “a problemática do artista, os lados noturnos da alma, a magia sinistra entre o amor e a morte, o caráter satânico do crime” (KAYSER, 1986, p. 121).

A literatura de horror, no segundo decênio do século XX, não quer incorporar o noturno e boa parte dela cumpre apenas a função de meter medo e isso tende a desestruturar as categorias vigentes na imagem burguesa do mundo. Ela é mais forte do que a literatura de terror por volta de 1800 e se relaciona de forma evidente e opositiva, com a situação sociológica do seu tempo.

Segundo Kayser (1986, p. 124), apenas um poeta do horror do segundo decênio teve significativo destaque, mas isso só ocorreu no quinto decênio do século XX, o escritor Franz Kafka. O autor ressalta, que os escritos de Kafka são tão intrínsecos que falta uma classificação para ele na história da literatura.

Em Kafka, a estranheza não se origina do eu, mas da essência do mundo e da falta de concordância entre os dois. Segundo o autor, o mundo para Kafka está no seu sentido mais estrito; é um acontecer contínuo que vai ao encontro do homem; é um mundo quase sempre da espacialidade cerrada, edificada com meios técnicos, sem paisagens, sem mar, montanha, rochedo e sem uma só grama; e inicia pelo animal, isto é, lá onde existe um movimento livre que avança sobre o homem.

Os homens em Kafka, conforme Kayser (1986, p. 125), não se apresentam como pessoas particulares; frequentemente as personagens ficam sem nome; o que se configura é como o homem termina sendo aos poucos sendo expulso de seu domínio, sem que exista pausas nem pontos culminantes, num processo cuja sua duração ou percurso permanecem inexplicáveis.

Para Kayser (1986, p. 126), as obras de Kafka são grotescas *latentes*, pois, não é possível perder o solo debaixo dos pés, visto que, estes não têm onde pisar firmemente, apenas não notamos de imediato (será que este solo existe mesmo em Kafka?). O autor, afirma que Kafka possui um grotesco *frio* e evidencia que a interpretação de Wieland sobre a falta de efeitos emocionais (riso, horror, repugnância) era bem acertada. Logo, segundo Kayser (1986, p. 126), em Kafka, não se sabe se é permitido um sorriso diante da estranheza, nem tão pouco se devemos sentir horror juntamente por conta da perplexidade. O autor ressalta ainda, que entre o narrador e o leito se interpôs um alheamento desenvolvendo, assim, um novo modo de narrar.

Conforme Kayser (1986, p. 126-127), embora nos relatos iniciais de Kafka existam traços do grotesco que são perceptíveis, sua nova forma de modelar o grotesco permitiu falar

de um grotesco de modo particular e de uma narrativa distinta, visto que, nela não há um acontecer passível de narração, não são independentes da fala e esse desgaste do falar consome a desmontagem do mundo; desconstrução, demolição, é a forma interna dos relatos de Kafka e o falar é a desconstrução tornando-se fala.

O termo grotesco perpassou vários séculos e sofreu intermináveis variações semânticas conforme determinada língua (alemão, francês, italiano, etc) e, segundo Kayser (1986, p. 155), por mais que haja um conceito atemporal para o termo, somente através dos fatos históricos de cada língua é que o grotesco deixou de ser uma designação e passou a ser um termo significativo, uma categoria estética com conteúdo, estrutura e efeitos.

Kayser (1986, p. 156) sublinha o fato do grotesco pontar para 3 domínios: o processo criativo, a obra e a sua recepção. Isso conclui a significância do termo e as coisas a ele correspondentes e indica que o conceito culmina em um instrumento e uma noção estética necessária. Segundo o autor, esse tríplice aspecto geralmente é próprio de toda a obra de arte “criada”:

palavra a ser entendida em oposição expressa a outras espécies de produção. Esta obra possui uma estrutura de caráter especial, que a capacita a perdurar em si mesma, por mais que nela haja influído aquilo que lhe deu azo, pois ela dispõe da força para elevar-se acima da “ocasião”. Finalmente, porém, a obra de arte é “recebida” – empregamos aqui o termo tendo também em vista outros que designam modalidades diferentes de uso do idioma; só no ato da recepção é possível experimentá-la, por modificante que seja o ato (p. 156).

Kayser (1986, p. 156) atenta para o fato de que o grotesco somente é experimentado na recepção, mas que também é comum algo na organização da obra que não se justifique como tal. O autor, exemplifica que quem não é acostumado a cultura do Incas pode tomar como grotescas suas estátuas, porém

aquilo que nos dá a impressão de ser uma careta, um demônio sinistro, de uma visão noturna e, por tanto, de ser portador de um conteúdo de horror, desconcerto de angústia perante o inconcebível, talvez tenha, como forma familiar, o seu lugar determinado nem nexos significativos perfeitamente compreensíveis. Mas enquanto nada soubermos a esse respeito, assiste-nos o direito de empregar a palavra “grotesco” (p. 156).

É de se perceber, a essa altura, que mesmo determinando uma estrutura grotesca, ficamos dependentes da nossa recepção, isto é, de como aceitamos o que nos é oferecido pelo escritor ou pintor de alguma obra e não podemos nos desfazer disso. Kayser (1986, p. 157) evidencia que é bem provável que exista uma recepção inadequada, logo, formas e conteúdos isolados não caracterizam apenas um só significado, mas sim são preenchidos a partir de diversos conteúdos. E este fato, segundo o autor, é habitual na pesquisa estilística moderna. No

entanto, “não há dúvidas de que formas individuais e determinados motivos encerram uma disposição para certos conteúdos” (p. 157) Ainda, conforme o autor, pode-se observar durante sua pesquisa a repetição de elementos de conteúdo; desse modo, justifica-se a tentativa de apresentar uma continuação alguns motivos importantes, tais como:

A seu rol pertence tudo o que é “monstruoso”. [...] Outra fonte brotava do apocalipse bíblico; os animais emergentes do abismo já traziam consigo o seu conteúdo, [...] os animais da realidade. Mesmo o homem moderno ainda pode sentir, e até no tocante a animais que lhe são familiares, a estranheza do que é inteiramente outro e de um fundo sinistro. Há animais preferidos pelo grotesco, como serpentes, corujas, sapos, aranhas – animais noturnos e rastejantes (p. 157).

Segundo Kayser (1986, p. 157), o grotesco gosta de todos os tipos de insetos, vermes e parasitas, em parte pelos mesmos motivos. Outro tipo animalesco presente no grotesco, segundo o autor, é o “*Zebar*, no alto alemão antigo, é o animal de sacrifício; portanto *Ungeziefer* é tudo o que é impuro e por isso mesmo, indigno do sacrifício. Não pertence a Deus, porém às forças malignas” (p. 157). Mas, o animal grotesco puro e simples é o morcego (*Fledermaus*, em alemão), um animal crepuscular, uma mistura de antinatural dos domínios que caracteriza esse ser sinistro.

O reino vegetal, também não fica de fora dos motivos, pois “por si mesmo causa a impressão de grotesco, de modo que não há necessidade de nenhum exagero, o enredo impenetrável e emaranhado com sua vitalidade sinistra, no qual a própria natureza, por assim dizer, aboliu as distâncias entre animal e planta” (p. 158). Também são dignos de nota, para o autor, os elementos grotescos que são mostrados através das lentes microscópicas visto que aumenta olhar que penetra em outros mundos orgânicos ocultos.

Também faz parte dos motivos grotescos, explica Kayser (1986, p. 158), tudo o que, como utensílio, atenta contra a sua própria vida, por exemplo: objetos pontiagudos, elementos mecânicos motorizados (mistura do mecânico com o orgânico: gravuras de aviões como libélulas gigantes ou vice-versa; tanques que se movem como animais monstruosos), tal técnica permite aos teóricos de hoje traçar um “grotesco técnico”:

o elemento mecânico se faz estranho ao ganhar vida; o elemento humano, ao perder a vida. São motivos duradouros os corpos enrijecidos em bonecas, autômatos, marionetes e os rostos coagulados em larvas e máscaras. Desde as máscaras incrustadas na arte ornamental grotesca até o presente, o motivo continuou sendo objeto de apreço, passando por uma evolução característica (p. 158).

O elemento humano, segundo Kayser (1986), na sua insensatez aparece transformado em algo sinistro, um espírito estranho, inumano.

O mundo dos contos de fadas, quando visto de fora, poderia ser caracterizado como estranho e exótico. Mas não é um mundo alheado. Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi pois o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. [...] O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem (p. 159)

Desde a época da arte ornamental renascentista, observam-se os processos de rompimentos, como: a mescla de domínios para nós separados, a anulação da estática, a perda da identidade, as deformações das proporções naturais, entre outros. Segundo o autor, agora são outras novas dissoluções: “a suspensão da categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica” (p. 159).

O autor explica ainda que do “abismo” surgem os animais do apocalipse, demônios irrompem na vida cotidiana e mesmo, se de imediato, conseguissem nomear os poderes e demarcar um lugar na ordem cósmica, o grotesco perderia algo de sua essência. O que irrompe continua inconcebível, impessoal. Poderia até utilizar uma nova expressão “o grotesco é a representação do ‘id’, esse id ‘fantasmal’, que segundo Ammann, constitui a terceira significação do impessoal “ao lado do psicológico, como em ‘alegre-me’, e do cósmico, como em ‘chove’, ‘relampeja’)” (KAYSER, 1986, p. 159-160).

Segundo Kayser (1986, p. 160), o mundo estranho não nos permite uma orientação, apenas aparece como algo absurdo. Conforme o autor, vê-se diferença em relação ao trágico, pois, este também ampara inicialmente o absurdo. Kayser (1986, p. 160), exemplifica o absurdo como um elemento equiparado a tragédia grega:

É absurdo, quando uma mãe mata os filhos, quando um filho mata a sua mãe, quando um pai mata o filho, quando a carne dos filhos serve de comida para alguém - a lenda dos Átridas está crivada de absurdos. Mas de início se trata de “ações” isoladas. Além do mais, são ações que aparecem ameaçar de destruição os princípios da ordem moral de nosso mundo. No caso do grotesco não se trata de ações que, como tais, estejam isoladas, nem da destruição da ordem moral do universo (esta pode constituir um elemento parcial): primordialmente a questão é do fracasso da própria orientação física do mundo. E, por fim, o trágico não permanece no todo inconcebível. Ora a tragédia como forma de arte abre precisamente no absurdo sem sentido o vislumbre da possibilidade de um sentido – no destino preparado na mansão dos deuses e na grandeza do herói trágico, que só no sofrimento se torna manifesto. Plasmador do grotesco não pode nem deve tentar dar qualquer sentido às suas obras. Mas tampouco deve desviar-nos do absurdo. (KAYSER, 1986, p. 160).

Kayser (1986, p. 160), após a explanação sobre o absurdo, questiona em que perspectiva o mundo se põe como “o estranho”? Para responder a essa pergunta o autor diz que é necessário

retornar ao processo de criação do termo através dos séculos em que artistas e críticos sugerem a seguinte explicação

O mundo estranho surge ante o olhar do sonhador, quer no sonho desperto, quer na visão crepuscular da transição. [...] Em seus termos, a unidade de perspectiva se funda no olhar frio sobre a azáfama na terra, que é vista como um jogo de títeres, vazios, sem sentido, um teatro de marionetes, caricato. [...] O grotesco fantástico, com os seus mundos oníricos, e o grotesco radicalmente satírico, com o seu amontoado de máscaras. (KAYSER, 1986, p. 160).

Para Kayser (1986, p. 160), o termo grotesco originário da sátira do mundo é mais fácil de se encontrar, pois, o riso surge das “antecâmaras cômicas caricaturescas”. Já ele misturado com a amargura adquire uma transição para o grotesco “traços da gargalhada zombeteira, cínica e finalmente satânica.”. Todavia, Wieland, segundo Kayser (1986, p. 160), sentia nas visões infernais de Brueghel um motivo para o riso (grotesco fantástico). O autor se pergunta, será que Wieland teria pensado nesse riso, pelo qual reagimos de forma impensada diante de uma situação que não nos possibilita soltura? Conforme o autor, a pergunta sobre o riso no grotesco cai num difícil complexo dessa ocorrência, logo, não é possível sugerir uma resposta com apenas um significado; com efeito, no seu conteúdo, obtém-se “como motivo estranhador o riso involuntário e abridor de abismos [...]” (Kayser, 1986, p. 161).

O grotesco como um jogo com o absurdo, é assim que Kayser (1986, p. 161) apresenta uma das configurações do termo. Ele pode ter iniciado com grande euforia e quase em liberdade, como nos jogos grotescos de Rafael, mas também pode “arrastar consigo, roubar a liberdade do jogador enchê-lo do maior pavor em face dos espíritos que invocou.”.

A plasmação artística verdadeira, de acordo com Kayser (1986, p. 161), “atua ao mesmo tempo como uma libertação secreta. O obscuro foi encarado, o sinistro foi descoberto e o inconcebível levado a falar.” e, por esse motivo, o autor chega a uma última apreciação: “a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo.”.

O autor explica que somente com a percepção da estrutura do “grotesco fantástico” e do “grotesco satírico” torna-se possível captar de modo exato as diferenças individuais e de época entre eles. E para isso, novos estudos precisariam ser feitos, pois há sempre material novo e o que foi feito em sua pesquisa foi apenas uma tentativa de focalizar o fenômeno como tal e seguir alguns direcionamentos mais favoráveis em concepções.

O próximo capítulo intenciona apresentar duas análises de dois contos de Poe, a saber: O Gato Preto e O Coração Delator. Espera-se observar como funcionam o terror e o grotesco

na estética do gótico. Para tanto, serão utilizados o embasamento teórico, histórico e estético já apresentado acima.

SEÇÃO 4 – ELEMENTOS DA NARRATIVA

A seguinte seção intenciona rememorar conceitos e tipologias de três elementos narrativos predominantes nos contos de Poe que serão posteriormente analisados, a saber: o narrador, a/o personagem e o espaço.

No dicionário da teoria narrativa conforme Reis e Lopes (1988), tem-se o seguinte verbete para o termo narrador:

1. A definição do conceito de *narrador* deve partir da distinção inequívoca relativamente ao conceito de *autor*, entidade não raro suscetível de ser confundida com aquele, mas realmente dotada de diferente estatuto ontológico e funcional. Se o *autor* corresponde a uma entidade real e empírica, o *narrador* será entendido fundamentalmente como *autor textual*, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o *discurso*), como protagonista da *comunicação narrativa*. [...] (REIS; LOPES, 1988, *apud* SALES 2009, p. 115, grifos dos autores).

Observa-se, nas palavras dos autores, que enquanto o autor é um ser real, o narrador é um ser fictício, isto é, faz parte do mundo ficcional instaurado pela narrativa literária. Autor designa o escritor, o sujeito que existe social e juridicamente. Já o narrador é um sujeito da narrativa, criado pelo escritor com a função de contar a história. Sales (2009, p.115) enfatiza que após “estabelecida essa diferença entre autor e narrador, cabe a advertência de que, ao analisar uma narrativa de ficção, não devemos buscar no autor explicações para as atitudes e posturas do narrador.”.

Outro ponto a ser destacado por Sales é o conceito de narratário (“quem fala para quem?”), para isso, cita Culler (1999) para responder a essa questão

Quem *fala para quem*? O autor cria um texto que é lido pelos leitores. Os leitores inferem a partir do texto um narrador, uma voz que fala. O narrador se dirige a ouvintes que às vezes são subentendidos ou construídos, às vezes explicitamente identificados (particularmente nas histórias dentro de histórias, onde um personagem se torna o narrador e conta a história encaixada para outros personagens). O público do narrador é muitas vezes chamado de *narratário*. Quer os narratários sejam ou não explicitamente identificados, a narrativa implicitamente constrói um público através daquilo que sua narração aceita sem discussão e através daquilo que explica. Uma obra de um outro tempo e lugar geralmente subentende um público que reconhece certas referências e partilha certos pressupostos que um leitor moderno pode não partilhar. (CULLER, 1999 *apud* SALES, 2009, p. 116, grifos do autor).

Percebe-se que, assim como autor e narrador não podem ser confundidos, narratário e leitor também não. O leitor pertence ao mundo real, enquanto o narratário é um ser fictício, do universo ficcional.

Quanto ao narrador, emprega-se de acordo com a pessoa do discurso utilizada para narrar, ou seja, a primeira e a terceira pessoas do singular. No entanto, é muito simplificador e

não esclarecedor apenas querer identificar em uma narrativa se o narrador é de primeira ou de terceira pessoa. Por isso, observa-se, também, sua participação na história narrada.

Para tanto, de acordo com Leite (1994), Norman Friedman foi um dos estudiosos que se destacou por tentar sistematizar as diversas teorias sobre o narrador e chegar a uma tipologia sistemática e mais completa. Sobre essa tipologia, Leite (1994), diz que Friedman primeiro levantou algumas questões necessárias para se tratar do narrador:

- 1) Quem conta a HISTÓRIA? Trata-se de um NARRADOR em primeira ou em terceira pessoa? de uma personagem em primeira pessoa? não há ninguém narrando?;
- 2) de que POSIÇÃO ou ÂNGULO em relação à HISTÓRIA o NARRADOR conta? (por cima? na periferia? no centro? de frente? mudando?);
- 3) que canais de informação o NARRADOR usa para comunicar a história ao leitor? (palavras? pensamentos? percepções? sentimentos? do autor? da personagem? ações? falas do autor? da personagem? ou uma combinação disso tudo?);
- 4) A que DISTÂNCIA ele coloca o leitor da história (próximo? distante? mudando?)? (FRIEDMAN, 1955 *apud* LEITE, 1994, p. 25, grifos da autora).

A seguir, a autora trata dos conceitos de *cena* e *sumário*, distinção que norteia a tipologia de Friedman, uma vez que estabelece a proximidade ou a distância entre a história narrada e o leitor. Na *cena*, o diálogo das personagens é representado por meio do discurso direto, mais próximo do leitor, praticamente sem a presença de um narrador que, no *sumário*, conta, resume ou expõe os eventos da narrativa, por meio do discurso indireto. O sumário estabelece maior distância entre o leitor e a história narradas. Eis a classificação de Norman Friedman para o foco narrativo, tratadas por Leite (1994):

Autor onisciente intruso - Esse foco narrativo caracteriza o narrador que adota um “PONTO DE VISTA divino, como diria Sartre” (Leite, 1994, p. 26-27), para além dos limites de tempo e espaço. Tal narrador cria a impressão de que sabe tudo da história, das personagens, do encadeamento e do desdobramento das ações e do desenvolvimento do conflito dramático. Ele usa preferencialmente o sumário, suprimindo ou minimizando ao máximo a voz das personagens. “Como canais de informação predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada” (FRIEDMAN, 1955 *apud* LEITE, 1994, p. 26-27);

Narrador onisciente neutro - Esse foco narrativo caracteriza-se pelo uso da terceira pessoa do discurso. Tende ao uso do sumário, embora não seja incomum que use a cena para a inserção de diálogos e para a dinamização da ação e, conseqüentemente, do conflito dramático. Reserva-se, geralmente, à caracterização das personagens, descrevendo-as e explicando-as para ao leitor. Distingue-se do foco narrativo anterior “pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens, embora sua presença, interpondo-se

entre o leitor e a HISTÓRIA, seja sempre muito clara” (FRIEDMAN, 1955, *apud* LEITE, 1994, p. 32);

“Eu” como testemunha - Esse foco narrativo caracteriza um narrador que narra por uma perspectiva menos exterior em relação ao fato narrado do que os anteriores. Faz uso da primeira pessoa do discurso, mas ocupando uma posição secundária e/ou periférica em relação à história que narra. Isso, no entanto, não impede que possa “observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil” (FRIEDMAN, 1955 *apud* LEITE, 1994, p. 37). Seu ângulo de visão, porém, é limitado porque se situa na periferia dos acontecimentos, segundo a autora, esse narrador tem de restringir-se à sua condição de testemunha, isto é, não sabe de fato senão aquilo que presenciou, não faz suposições, inferências, deduções daquilo que lhe escapa. Pode utilizar tanto a cena como o sumário para narrar;

Narrador protagonista - Esse foco narrativo caracteriza um narrador que narra em primeira pessoa, limitando-se ao registro de seus pensamentos, percepções e sentimentos. Narra, portanto, de um centro fixo, vinculado necessariamente à sua própria experiência, já que, como o próprio nome diz, é o protagonista da história narrada. Pode valer-se tanto da cena como do sumário, aproximando ou distanciando o leitor da história narrada;

Onisciência seletiva múltipla - Esse foco narrativo é marcado pela utilização predominante do discurso indireto-livre. Tal recurso cria um efeito de eliminação da figura do narrador, que é substituída pelo registro de impressões, percepções, pensamentos, sentimentos, sensações que remetem à mente das personagens. Como tais percepções, pensamentos, sensações, sentimentos, etc. ganham o primeiro plano da voz narrativa e estão ligados a várias personagens, não há mais um centro fixo como responsável pela articulação da história narrada, mas uma multiplicidade de ângulos de visão e, conseqüentemente, múltiplos canais de informação. Há, aqui, um predomínio quase absoluto da cena. Esse foco não deve ser confundido com o foco narrador onisciente neutro, pois “o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente dos personagens, detalhadamente, enquanto o narrador onisciente resume depois de terem ocorrido” (FRIEDMAN, 1955 *apud* LEITE, 1994, p. 47);

Onisciência seletiva - Esse foco narrativo é semelhante ao anterior, mas com a diferença de que se restringe a uma só personagem. Narra de um centro fixo, seu ângulo é central, e os canais de informação limitam-se aos pensamentos, sentimentos, percepções, sensações, memórias, fantasias, desejos etc., do personagem central, que são apresentados diretamente e

sem mediação ao leitor. Marca-se, como o foco anterior, pelo predomínio do uso do discurso indireto-livre e, não raro, pelo recurso ao fluxo de consciência;

Modo dramático - Esse foco caracteriza-se pelo uso exclusivo da cena, logo, pelo predomínio quase absoluto do discurso direto. A história é narrada a partir do encadeamento de cenas nas quais somos informados, pelo discurso direto, sobre o que pensam, fazem, sentem e objetivam as personagens. A história é narrada de um ângulo frontal e fixo (o que cria o efeito de estarmos presenciando os fatos no momento em que eles acontecem). É o foco que caracteriza o gênero dramático, o texto de teatro e, de certo modo, o roteiro de cinema e das telenovelas;

Câmera - Esse foco é, talvez, a tentativa mais radical de eliminação da presença do autor e, também, do narrador na narrativa. “Essa categoria serve àquelas narrativas que tentam transmitir *flashes* da realidade como se apanhados por uma câmera arbitrária mecanicamente” (FRIEDMAN, 1955 *apud* LEITE, 1985, p. 62). O propósito é atingir a máxima neutralidade ao narrar e, muitas vezes, fazer com que a narrativa seja construída a partir de fragmentos “soltos” que rompem com a ilusão de continuidade, que é uma das características mais tradicionais da narrativa. É uma ilusão, no entanto, acreditar que esse foco narrativo seja de fato neutro. Basta fazer uma comparação com a fotografia ou com o cinema para percebermos que existe sempre alguém por trás da câmera, decidindo o ângulo, selecionando o que deve ou não ser representado.

É válido ressaltar que, apesar das tipologias, nada impede um narrador de narrar de mais de uma maneira, logo, Leite adverte para a precariedade das classificações.

Para a professora e pesquisadora Cândida V. Gancho (1999, p. 07), “A personagem ou o personagem é um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação.”. A pesquisadora atenta para o fato que o personagem é um ser ficcional, uma invenção e isso vale até quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais.

Gancho (1999, p. 07) esclarece que o personagem é um ser fictício que pertence à história e para que ele exista é preciso que este participe efetivamente do enredo agindo ou falando. Isso implica dizer que caso algum ser seja mencionado na história por outros personagens, porém, se este ser nada faz direta ou indiretamente muito menos interfere de modo algum no enredo, “pode-se não o considerar personagem” (Gancho, 1999, p. 07). Dessa forma, “bichos, homens ou coisas, os personagens se definem no enredo pelo que fazem ou dizem, e pelo julgamento que fazem dele o narrador e os outros personagens.” (Gancho, 1999, p. 07).

Conforme as explicações acima, é possível identificar algumas características dos personagens que estejam resumidas em trechos descritivos ou desordenados na história. Para tanto, C. V. Gancho dispõe a seguinte classificação para os personagens:

1. Quanto ao papel desempenhado no enredo:

a) *protagonista*: é o personagem principal

— *herói*: é o protagonista com características superiores às de seu grupo;

— *anti-herói*: é o protagonista que tem características iguais ou inferiores às de seu grupo, mas que por algum motivo está na posição de herói, só que sem competência para tanto. [...]

b) *antagonista*: é o personagem que se opõe ao protagonista, seja por sua ação que atrapalha, seja por suas características, diametralmente opostas às do protagonista. Enfim, seria o *vilão* da história. [...]

c) *personagens secundários*: são personagens menos importantes na história, isto é, que têm uma participação menor ou menos frequente no enredo; podem desempenhar papel de ajudantes do protagonista ou do antagonista, de confidentes, enfim, de figurantes.

2. Quanto à caracterização:

a) *personagens planos*: são personagens caracterizados com um número pequeno de atributos que os identifica facilmente perante o leitor; de um modo geral são personagens pouco complexos. Há dois tipos de personagens planos mais conhecidos:

— tipo é um personagem reconhecido por características típicas, invariáveis, quer sejam ela econômicas ou de qualquer outra ordem Tipo seria o jornalista, o estudante, a dona-de-casa, a solteirona etc. [...]

— caricatura é um personagem reconhecido por características fixas e ridículas. Geralmente é um personagem presente em histórias de humor. [...]

b) *personagens redondos*: são mais complexos que os planos, isto é, apresentam uma variedade maior de *características* que, por sua vez, podem ser classificadas em:

— *físicas*: incluem corpo, voz, gestos, roupas;

— *psicológicas*: referem-se à personalidade e aos estados de espírito;

— *sociais*: indicam classe social, profissão, atividades sociais;

— *ideológicas*: referem-se ao modo de pensar do personagem, sua filosofia de vida, suas opções políticas, sua religião;

— *morais*: implicam em julgamento, isto é, em dizer se o personagem é bom ou mau, se é honesto ou desonesto, se é moral ou imoral, de acordo com um determinado ponto de vista.

Obs.: O mesmo personagem pode ser julgado de modos diferentes por personagens, narrador, leitor; portanto, poderá apresentar características morais diferentes, dependendo do ponto de vista adotado. [...]

Conclusão: Ao se analisar um personagem redondo, deve-se considerar o fato de que ele muda no decorrer da história e que a mera adjetivação, isto é, dizer se é solitário, ou alegre, ou pobre, às vezes não dá conta de caracterizar o personagem. (GANCHO, 1999, p. 08-11, grifos da autora)

Sobre o elemento narrativo espaço, Sales (2009) cita Dimas (1987), um estudioso no assunto, para ressaltar que “o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros

componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura.” Logo a seguir, Dimas diz que é da competência do leitor “descobrir onde se passa uma ação narrativa, quais os ingredientes desse espaço e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo” (DIMAS, 1987 *apud* SALES, 2009, p. 150).

Pode-se compreender que o espaço se define como o lugar onde se passa a ação em uma narrativa. A essa definição, Gancho (1999) acrescenta

O espaço tem como funções principais situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens. Assim como os personagens, o espaço pode ser caracterizado mais detalhadamente em trechos descritivos, ou as referências espaciais podem estar diluídas na narração. De qual quer maneira é possível identificar-lhe as características, por exemplo, espaço fechado ou aberto, espaço urbano ou rural e assim por diante. (GANCHO, 1999, p. 12-13).

De acordo com Gancho (1999, p. 13), o termo *espaço* geralmente é utilizado para designa o lugar físico onde ocorrem os fatos da história, já para designar um lugar psicológico, social, econômico etc., emprega-se o termo *ambiente*. Segundo Sales (2009), essa segunda designação “indica que nem sempre devemos, como analistas, apenas proceder ao levantamento dos lugares onde se movem ou se fixam as personagens, mas sim observar a correlação entre espaço e personagem.” (SALES, 2009, p. 151).

O pesquisador Franco Júnior (2003) conceitua os termos ambiente e ambientação e explica que eles ajudam a ampliar a percepção do espaço em uma narrativa.

Ambiente – o ambiente é o que caracteriza determinada situação dramática em determinado espaço, ou seja, ele é o resultado de determinado quadro de relações e “jogos de força” estabelecidos, normalmente, entre as personagens que ocupam determinado espaço na história. O ambiente é, portanto, o “clima”, a “atmosfera” que se estabelece entre as personagens em determinada situação dramática. Conforme o conflito dramático se desenvolve a partir das ações das personagens, o quadro relacional estabelecido entre elas muda, alterando a situação dramática e, portanto, o ambiente. Um mesmo espaço pode, portanto, apresentar diversos ambientes;
Ambientação – a ambientação compreende a identificação do modo como o ambiente é construído pelo narrador e, portanto, ela identifica também o trabalho de escrita do autor do texto, as escolhas que ele faz para construir deste ou daquele modo os ambientes. (FRANCO JUNIOR, 2003 *apud* SALES, 2009, p. 151)

Gancho (1999) contribui a para essa ampliação sistematizando as funções do ambiente:

1. Situar os personagens no tempo, no espaço, no grupo social, enfim nas condições em que vivem; 2. Ser a projeção dos conflitos vividos pelos personagens; 3. Estar em conflito com os personagens. Em algumas narrativas o ambiente se opõe aos personagens estabelecendo com eles um conflito; 4. Fornecer índices para o andamento do enredo. É muito comum, nos romances policiais ou nas narrativas de suspense ou terror, certos aspectos do ambiente constituírem pistas para o desfecho que o leitor pode identificar numa leitura mais atenta. (GANCHO, 1999, p. 13-14)

Sales pede que se note a diferença que Franco Junior faz entre espaço e ambiente, ambiente e ambientação e adverte ainda para não confundir “espaço” com “ambientação”, uma

vez que Dimas ratifica que se exige do “leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário etc.) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação.” (DIMAS, 1987 *apud* SALES, 2009, p. 150). Conforme Sales (2009, p. 151), “enquanto o espaço é denotado, a ambientação é conotada; enquanto o primeiro é patente e explícito e contém dados de realidade, que podem alcançar uma dimensão simbólica, o segundo é subjacente e implícito”.

Essa seção se dispôs a esmiuçar de forma sucinta alguns elementos narrativos com a finalidade de apresentar para aqueles que desconhecem os conceitos e tipologias de alguns dos elementos narrativos, esclarecer e orientar melhor a compreensão das análises dos contos de E.A. Poe que veremos a seguir.

SEÇÃO 5 – POE E AS ESTÉTICAS DO GÓTICO: *O GATO PRETO* E *O CORAÇÃO DENUNCIADOR*

Este capítulo versa sobre as análises do corpus desta pesquisa, a saber: *O Gato Preto* e *O Coração Denunciador*, contos de Edgar Allan Poe, ambos publicados em 1843, porém utilizamos a edição traduzida para o português de 2015. Espera-se fazer uma abordagem de análise de narrativas, na perspectiva da estética do terror e do grotesco que constituem o gênero literário gótico.

5.1 *O Gato Preto*

No clássico conto *O Gato Preto* de Edgar Allan Poe (2015), presente na edição de *Contos de Imaginação e Mistério*, é notória a focalização ora no espaço, ora na personagem principal que é o narrador, o tempo é trabalhado em um plano vago, mas não deixa de ser notada a preferência de Poe pelo ambiente noturno. É válido ressaltar, que o espaço e o tempo narrativo são de suma importância para levar ao mundo real do leitor uma sensação de medo até então ficcional.

Outra ressalva é a narrativa em primeira pessoa que não nos deixa ter outra percepção a não ser a dos pensamentos e sentimentos do narrador protagonista e isso também causa certa aflição, pois, o narrador protagonista está confessando em meio aos desabafos de suas angustias e sendo assustadoramente honesto com o leitor. O narrador inicia com uma sutil e fria comoção os seus relatos sobre alguns eventos domésticos que o horrorizaram, encaminha-se pelo grotesco fantástico e termina com uma execução cruel.

Para a narrativa sumamente extravagante e, contudo, sumamente trivial em que tomo a pena, não espero nem peço crédito. De fato, louco seria eu de esperar tal coisa, num episódio em que meus próprios sentidos rejeitam o que testemunharam. Contudo, não estou louco – e, decerto, tampouco estou sonhando. Mas amanhã morrerei e hoje quero desafogar minha alma. Meu propósito imediato é expor ao mundo, de modo direto, sucinto e sem comentários, uma série de simples eventos domésticos. Por suas consequências, esses eventos me aterrorizaram – torturaram – destruíram (POE, 2015, p. 22).

É perceptível uma desordem em meio à comoção das ideias relatadas. Ora, se uma narrativa é extravagante significa dizer que, no mínimo, ela é excêntrica que se destaca justamente por ser estranha ou fora do comum e por que, ao mesmo tempo, assume um caráter

trivial, algo que não tem nada de extraordinário, nada fora do comum? E se são relatos sobre uma série de simples eventos domésticos, por que coisas simples e corriqueiras, que não necessariamente ocasionariam medo, trariam tanto terror ao narrador?

Kayser (1986) explica em seu livro *O grotesco configuração na pintura e na literatura* que esse sentido de desordem é algo que perpassa o grotesco desde suas primeiras designações. Essa noção sobre a desordem ou contrastes agudos que nos tiram o chão debaixo dos pés, segundo Kayser (1986, p. 55) ao qualificar as obras de Jean Paul é primordial para entendermos os processos de rompimentos proporcionados pelo grotesco.

Segundo Kayser (1986, p. 66), Jean Paul se depara com o motivo grotesco com o qual haveremos de nos deparar com frequência na história posterior do grotesco: A dissolução de toda ordem dentro de um grupo social espacialmente vinculado e o estranhamento que sobrevém a todo um ambiente.

O narrador protagonista, no início do conto, diz que sua personalidade desde a infância era dócil e de temperamento humanizado, tinha ternura em seu coração e particular afeição por animais, encontrava-se em um mundo onde era mimado por seus pais com vários bichos de estimação e nunca se julgara tão feliz como nas ocasiões em que os alimentava e acariciava. Esse caráter peculiar, diz o narrador, o acompanhou ao crescer e se tornar homem e fazer deste uma de suas principais fontes de prazer. Sua esposa também compartilhava da mesma afeição por animais e tiveram em casa pássaros, peixes, um cão, coelhos, um macaquinho e um gato.

A seguir o narrador descreve, Pluto (o gato) como um animal grande e belo todo negro e esperto num grau espantoso e comenta que sua esposa frequentemente fazia alusões à antiga crença popular que gatos pretos eram bruxas disfarçadas, era o gato um ótimo companheiro, o seguia por onde quer que fosse e assim foi por alguns anos até que, segundo o narrador:

Nossa amizade durou, desse modo, por vários anos, durante os quais meu temperamento e caráter – por obra do Demônio da Intemperança – experimentaram (coro em confessar) uma radical alteração para pior. Tornei-me, a cada dia, mais taciturno, mais irritável, mais sem consideração pelos sentimentos alheios. Permitia-me o uso de uma linguagem destemperada com minha mulher. Por fim, cheguei até ameaçá-la de violência física. Meus bichos, é claro, também sofreram com a minha mudança de disposição. Eu não só os negligenciava, como também os maltratava. Por Pluto, entretanto, ainda mostrava suficiente consideração para me abster de infligir-lhe maus-tratos, como fazia com os coelhos, o macaco ou mesmo o cão [...] Mas a doença ganhou corpo em mim – pois que doença se compara ao Álcool? – e no fim até mesmo Pluto, que a essa altura estava ficando velho e conseqüentemente um tanto malcriado – até mesmo Pluto começou a experimentar os efeitos de meu temperamento irascível (POE, 2105, p. 23-24).

Há, no trecho acima, um rompimento de caráter inesperado por parte do narrador que afeta não só a ele mesmo como tudo que está a sua volta, cria-se um mundo novo, estranho e de horror bem diferente do descrito na sua infância. Kayser (1986) elucida que o grotesco tem por natureza o mundo alheado, ou seja, tornado estranho:

para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. [...] O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. [...] O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. (KAYSER, 1986, p. 159).

Seguindo com os eventos, o narrador diz que certa noite ao voltar para casa embriagado julgou que o gato o evitara. Agarrou-o e este com medo de tamanha violência feriu com uma mordida leve a mão do dono. Possuído com a fúria de um demônio, relata o narrador:

Eu não mais me reconhecia. [...] e uma malevolência mais do que diabólica, inflamada de gim, convulsionou cada fibra do meu corpo. Tirei do bolso do colete um pequeno canivete, abri-o, agarrei o pobre animal pela garganta e deliberadamente arranquei um de seus olhos da órbita! Coro, enrubesço, estremeço conforme descrevo a abominável atrocidade (POE, 2105, p. 24).

Vê-se mais uma vez a desordem psíquica do narrador, pois, ao mesmo tempo que descreve friamente seu crime diz sentir-se “envergonhado” ou terá sido medo de si mesmo, de um eu desconhecido? Lovecraft (1987), em seu ensaio *O Horror Sobrenatural na Literatura*, sugere que ao mínimo contato com o medo do desconhecido haverá o verdadeiro horror. Logo, o terror sentido pelo narrador é, nesse primeiro momento, segundo Lovecraft, o sentimento de profunda apreensão ao desconhecer-se.

Passado um tempo, o gato melhorou, mas não o sentimento de remorso concomitantemente o de irritação do narrador para com o repúdio do gato. Este relata que sobreveio sobre ele um espírito de perversidade.

[...] a perversidade é um dos impulsos primitivos do coração do humano – umas das indivisíveis e primordiais faculdades, ou sentimentos, que orientam o caráter do Homem. [...] Não mostramos uma perpétua inclinação, malgrado todo nosso bom-senso, a violar essa coisa que chamamos de *Lei*, meramente porque a compreendemos como tal? Esse espírito de perversidade, como disse, veio para minha ruína final. Foi esse inescrutável anseio da alma *de atormentar a si mesma* – de violentar sua própria natureza – de cometer o mal em nome do mal simplesmente – que me impeliu de continuar e finalmente consumir o agravo que já infligirá à inofensiva criatura (POE, 2015, p. 24-25).

Kayser (1986, p.159) diz que o elemento humano, um dos motivos do grotesco, na sua insensatez aparece transformado em algo sinistro, um espírito estranho, inumano. No caso, o próprio narrador se encarregou de descrever com total veemência o que lhe aturdiu.

Certa manhã, a sangue frio, passei um laço em torno de seu pescoço e o enforquei no galho de uma árvore; enforquei-o com as lágrimas brotando de meus olhos, e com o

remorso mais amargo no coração; enforquei-o *porque* sabia que me amara, *porque* sentia que não me dera o menor motivo para ressentimento; – enforquei-o *porque* ao fazê-lo estava cometendo um pecado – um pecado mortal que poria minha alma imortal em perigo a ponto de deixá-la – se tal coisa era possível – fora do alcance até da misericórdia infinita do Deus Mais Misericordioso e Mais Terrível (POE, 2015, p. 25).

O narrador comete seu primeiro crime e tenta justificar de forma grotesca tal ato: “enforquei-o com as lágrimas brotando de meus olhos, e com o remorso mais amargo no coração; enforquei-o *porque* sabia que me amara, *porque* sentia que não me dera o menor motivo para ressentimento; – enforquei-o *porque* ao fazê-lo estava cometendo um pecado”, conforme Kayser (1986), essa tentativa de justificar infere a “insídia do objeto” de F. T. Vischer, que não impõe ao narrador uma ligação direta com a irrupção de sua força obscura, ele não necessariamente precisa saber de onde vem o instinto de matar, mas necessita justificar para si mesmo como forma de amenizar o peso do ato, contudo, ao confessar seu pecado, sabe das consequências abismais que incutiu em sua própria alma.

Na noite, horas depois do ato cruel, o narrador relata um incêndio em sua residência que consumira todos os seus bens terrenos, só se salvaram ele, a mulher e uma criada. Ele não tenta fazer uma relação de causa e efeito com o assassinato do gato e continua o relato expondo que certo dia após o incêndio foi visitar as ruínas de sua casa e constatara que as paredes, com exceção de uma só, haviam desabado.

Essa exceção consistia de uma parede divisória interna, não muito grossa, mais ou menos no meio da casa, contra a qual ficava recostada a cabeceira de minha cama. O reboco havia, em grade parte, resistido à ação do fogo [...]. Em torno dessa parede uma compacta multidão havia se reunido [...]. Acerquei-me e vi, como que agravo em *bas relief* sobre a superfície branca, a figura de um gigantesco *gato*. A imagem se estampava com uma precisão realmente maravilhosa. Havia uma corda em torno do pescoço do animal. Quando contemplei a aparição – pois como menos que isso eu dificilmente podia encará-la – minha admiração e meu terror foram extremos (POE, 2015, p. 25-26).

Observa-se que o ambiente começa a entrar em evidência, uma casa em ruínas pós incêndio e nela uma parece em destaque com a imagem do animal enforcado. Não uma imagem qualquer, uma imagem pintada pelo fogo, uma pintura grotesca como as de Goya, Bosch e Brueghel, citados por Kayser (1986), o gato que fora torturado pelo dono quando este arrancara com o canivete um de seus olhos e depois terrivelmente assassinado.

A perplexidade sentida pelo narrador ao se deparar com a imagem de sua vítima ali denunciando seu crime configura mais um dos motivos do grotesco o “elemento lúgubre, noturno e abismal, diante do qual nos assustamos e nos sentimos atônitos” (KAYSER, 1986, p.

14-16), que leva a falta de suporte para argumentações, como se o chão fugisse debaixo dos pés.

Embora o narrador tenha a necessidade de prestar contas à sua razão, de amenizar seu ato racionalizando o fato da imagem aparecer na parede de alvenaria, dizendo ele, que alguém achou o gato enforcado cortou a corda e o jogou pela janela do seu quarto a fim de avisá-lo sobre o incêndio, o gato ficou comprimido na parede e a cal do reboco combinara-se ao amoníaco da carcaça e sob a ação do fogo deu-se a imagem que se pintara. O narrador não consegue se livrar da profunda impressão em sua imaginação. “Por meses não consegui me libertar da imagem fantasmagórica do gato” (POE, 2015, p. 26).

Através da imaginação humana o grotesco consegue se elevar a níveis de tensão horripilantes. O horrível utilizado como essência e sendo misturado ao mesmo tempo com o desforme, o desordenado. O grotesco para Wieland, citado por Kayser (1986), é sobrenatural e absurdo, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo, o que importa são as impressões adquiridas através do efeito psíquico, as várias sensações contraditórias como, por exemplo, um asco ante o horripilante e monstruoso que culminam num assombro, um terror, uma angustia perplexa, o mundo fora dos eixos sem apoio nenhum.

O narrador relata ter chegado ao ponto de lamentar a perda do gato e até procurou, nas sórdidas tabernas que frequentava, um outro gato semelhante a Pluto. Como por um acaso, num desses antros, certa noite, apareceu um gato preto grande, este repousava na tampa de um tonel de gim ou rum e era bem parecido com o Pluto, exceto por uma mancha branca enorme que cobria toda a região do peito. O narrador diz que ao tocar o gato, este de imediato concedeu a sua atenção. Tentou, então, saber de quem era o animal para poder comprá-lo, mas o homem da taberna disse não ser de sua posse e que nunca o vira antes.

Então, seguiu para casa e o gato o acompanhou, ao chegar, o animal sentiu-se a vontade e até conquistou a predileção de sua mulher. Porém, conforme o narrador, não demorou muito para começar a sentir e crescer repugnância pelo bichano. Isso era o oposto do que havia esperado, diz ele, “– não sei dizer como nem porque – sua evidente afeição por mim antes me repelia e irritava. [...] Eu evitava a criatura; uma vaga sensação de vergonha e a lembrança de meu antigo ato de crueldade impediam-me, de aplicar-lhe maus-tratos” (POE, 2015, p. 27).

O que contribuiu, diz o narrador, para o total ódio do gato foi perceber que este também não tinha um dos olhos, isso fez a sua mulher se apegar mais ao animal, e ainda perceber que esse sentimento ele não via mais em si mesmo. Inicia-se, assim, uma fuga silenciosa do narrador

da odiosa presença do animal. Quanto maior o apressado do gato por ele maior era o desejo de matá-lo.

[...] eu era, contudo, impedido de o fazer, em parte pela lembrança de meu antigo crime, mas principalmente – que eu confessasse logo de uma vez – por absoluto *pavor* da criatura (POE, 2015, p. 27).

Esse pavor não era exatamente o pavor de um mal físico – e contudo me faltariam palavras para defini-lo de outro modo. Tenho quase vergonha de confessar – sim, mesmo nesta cela de criminoso, tenho quase vergonha de confessar – que o terror e o horror que esse animal me infundia haviam sido aumentados por uma das mais simples quimeras que seria possível conceber. Minha esposa chamara minha atenção, em mais de uma ocasião, para o caráter da mancha de pelo branca, da qual falei, e que constituía a única diferença visível entre o estranho animal e o outro que eu o matara. [...] Era a representação de um objeto que tremo em nomear – e por isso, acima de tudo, nutria ódio, e pavor, e teria me livrado do monstro *caso* ousasse – era agora, afirmo, a imagem de uma coisa hedionda – de uma coisa macabra – do PATÍBULO! – ah, pesaroso e terrível maquinismo de Horror e de Crime – de Agonia e de Morte! (POE, 2015, p. 27-28).

A atmosfera de pavor, até então descrita pelo narrador, o levou a um terror sufocante e inexplicável. O novo gato e a memória de Pluto criaram no narrador um ambiente psicológico e espiritual que impressionou e afetou intensamente os sentimentos de sua mente. Não só as semelhanças físicas entre os gatos o apavoravam, mas também o que a mancha branca em torno do pescoço revelava ser, a corda da forca. Kayser (1986, p. 158) explica que outro motivo do grotesco são os utensílios que atentam contra a vida, no caso até aqui, o canivete utilizado para arrancar um dos olhos de Pluto e a corda de seu enforcamento.

Após conclusão do horror em face das ordens fragmentadas de seus pensamentos, o narrador se vê diante do caráter insondável da desgraça de sua alma. É quando o narrador percebe que suas agonias vão para além de sua mera humanidade, ele mesmo sofre sob a pressão de seus tormentos com seus pensamentos malignos, encontra-se no mais abismal pavor que se possa sentir. “Meu temperamento taciturno evoluiu num ódio de todas as coisas e por toda a espécie humana” (POE, 2015, p. 28).

Sobre esse caráter abismal em que o narrador se encontra, Kayser (1986) chega a constatação, quanto ao “sistema de assassinato mútuo” de Vischer, de que essa expressão ainda seria sutil para designar o princípio dominante na economia da natureza. O autor explica ainda que Vischer acredita que se deve levar em consideração que os animais não só matam suas vítimas, mas também as torturam durante horas ou dias inteiros por puro prazer e no ser humano tudo isso se intensifica, logo, a sapiência que lhe é atribuída serve como meio de criar rebuscados tormentos para os animais e para os seus semelhantes.

Certo dia, relata o narrador, sua esposa o acompanhou em um dos serviços domésticos, ao porão da velha casa, onde estavam a viver depois do incêndio, o gato de colarinho branco se meteu entre suas pernas e quase o fez cair os íngremes degraus da escada e isso o pôs louco.

Erguendo um machado, e esquecendo, em minha ira, o pavor infantil que até então detivera minha mão, ditigi um golpe contra o animal que, sem dúvida, teria se provado instantaneamente fatal caso houvesse descido como eu desejara. Mas o golpe foi interrompido pela mão de minha esposa. Instigado por essa interferência uma fúria mais do que demoníaca, libertei meu braço e enterrei o machado em seu cérebro. Ela tombou morta imediatamente, sem um gemido (POE, 2015 p. 29).

Após novo assassinato, o narrador descreve com frieza os procedimentos de ocultação do cadáver. Pensou eu esquartejá-lo e depois queimar, ou mesmo fazer um buraco e enterrar no chão do porão, ou jogá-lo no poço do quintal da casa, até fazer dele um embrulho e ancaixotar e depois despachar como uma mercadoria, mas decidiu por emparedar a vítima no porão como os monges da era medieval faziam. Escolheu uma das paredes salientes onde talvez tivesse sido ali uma falsa chaminé, mas que agora estava preenchida de forma a se parecer com o restate do porão, desse modo, foi fácil tirar os tijolos introduzir o cadaver e reconstruir a parede como estava antes.

O que chama a atenção é a mudança de ambientação, extremamente perspicaz para a construção do terror na narrativa, em um primeiro momento, as personagens eram relatadas em um ambiente aberto, os caminhos percorridos entre a casa e as tabernas, as ruínas da casa. Em seguida, encaminham-se para um ambiente fechado que é o porão (espaço). Outro fato relevante, que não se pode deixar passar despercebido é outro utensílio grotesco, o machado utilizado no assassiatio da inocente esposa.

O espaço e o ambiente narrativo funcionam em prol de passar para o leitor diversas sensações como, por exemplo: a claustrofobia pelas personagens estarem em um porão que se localiza no subsolo das ruínas da casa incendiada; a sensação de asfixia e de nojo, pois, o ambiente era abaixo da terra e geralmente não há janelas, o que pode remeter as horríveis tumbas de cemitérios; a nictofobia que é o medo do escuro, logo, porões não costumam ser bem iluminados.

Após concluir todos os procedimentos para a ocultação do cadáver e os cuidados com a limpeza de todos os vestígios da cena do crime o narrador investiu na procura do gato para matá-lo, mas não obteve êxito. O narrado tenta descrever as novas sensações adquiridas pós assassinatos

É impossível descrever, ou imaginar, a profunda, jubilosa, sensação de alívio que o sumiço do detestado animal ocasionou em meu peito. Ele não apareceu durante a noite

- e assim, por uma noite ao menos, desde que fora trazido à casa, dormi um sono tranquilo e profundo; sim, senhor, dormi, mesmo com o fardo do assassinato em minha alma! [...] O monstro, aterrorizado, fugira do lugar para sempre! Eu não o veria nunca mais! Minha felicidade era suprema! A culpa por meu ato tenebroso pouco me perturbava. [...] Eu contemplava a minha futura felicidade como assegurada (POE, 2015 p.30).

Quatro dias após o último crime, policiais foram até casa para novas investigações. Diz o narrador que atuou com total desembaraço diante das buscas dos policiais pela casa e descidas ao porão, estava ele com o coração calmo e não tremia um músculo sequer. Quando os policiais se deram por satisfeitos e se prepararam para ir embora, diz o narrador, não aguentar mais toda a exaltação que havia em seu coração a título de triunfo da certeza de sua inocência e começou a dizer e fazer coisas que, embora com naturalidade, nem mesmo ele sabia mais o que estava falando ou fazendo.

“Senhores”, eu disse, enfim, quando os homens subiam pela escada, “alegra-me ter-lhes aplacado as suspeitas. Desejo saúde a todos e lhes apresento mais uma vez os meus respeitos. A propósito, senhores, está – está é uma casa muito bem construída.” [...] “Devo dizer, uma casa *excelentemente* bem construída. Estas paredes - já vão, senhores? – estas paredes são obra sólida”; e nisso, no pleno frenesi de minha bravata, bati fortemente, com a bengala que levava a mão, exatamente naquela parte da alvenaria atrás da qual jazia o cadáver de minha amantíssima esposa. [...] Nem bem a reverberação de minhas batidas mergulhou no silêncio, fui atendido por uma voz vinda da tumba! – por um gemido, inicialmente, abafado e fraco, como uma criança a soluçar, e depois se dilatando rapidamente em um grito longo, elevado e contínuo inteiramente anômalo e inumano – um uivo – um guincho lamurioso, metade horror e metade triunfo, tal como se poderia ter brotado do inferno num esforço combinado das gargantas dos condenados em sua agonia e dos demônios que exultam na danação. [...] Por um instante, os policiais na escada permaneceram imóveis, num paroxismo de terror e perplexidade. No instante seguinte, uma dúzia de braços vigorosos avançava contra a parede. Ela veio a baixo. O cadáver, já grandemente decomposto e coberto de crostas de sangue, surgiu ereto ante os olhos dos presentes. Em sua cabeça, com a boca vermelha escancarada e um olho solitário de fogo, estava a hedionda criatura cuja astúcia me levava ao assassinato, e cuja voz delatora me condenara à corda do carrasco. Eu emparedara o monstro dentro da tumba! (POE, 2015 p. 32 - Grifo do autor).

O narrador em toda exaltação perde o tom de sua impecável atuação. Conforme Kayser (1986, p. 60), quando Vitor Hugo vê o grotesco (natureza terrena) como um todo e também como função em uma totalidade maior, torna o grotesco polo de tensão e oposto ao sublime puramente psíquico e espiritual, no caso, o narrador encontra-se entre esses dois extremos. Kayser, afirma ainda que o que se encontra de grotesco nos exemplos de Hugo é a forma especial do contraste.

nenhum elemento sublime em si, ou grotesco em si é unido num todo “belo” ou “dramático”, pois grotesco é justamente contraste indissolúvel, sinistro, o que-não-devia-existir. Perceber e revelar tal simultaneidade incompatível tem algo de diabólico, pois destrói as ordenações e abre um abismo lá onde julgávamos caminhar com segurança. Nesse ponto se torna apreensível a sua proximidade com o cômico e a diferença entre ambos: o cômico anula de maneira inócua a grandeza e a dignidade, de preferência quando são afetadas e estão fora de lugar. Provê esta anulação

colocando-nos no solo firme da realidade. O grotesco, por seu turno, destrói fundamentalmente as ordenações e tira o chão de sob os pés (KAYSER, 1986, p. 61).

Segundo Kayser (1986, p. 61), ainda sobre os argumentos de Hugo, diz que o grotesco, assim como o sublime, dirige seu olhar para um mundo sobre humano, do mesmo modo, abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco, um mundo desumano e abismal, melhor explicando, o narrador, em todo seu entusiasmo diante dos policiais, rompeu irreversivelmente com sua magistral interpretação. O fingidor ao tentar representar o papel do bom moço caí no ridículo-disforme de seus atos e argumentos, e surge como um monstruoso e horrível assassino.

Nota-se, ao longo do conto, que a atmosfera de terror é construída principalmente através dos sentimentos e pensamentos do narrador e pelas sensações que o espaço e o ambiente narrativo nos proporcionam. Os contrastes agudos do grotesco também contribuem para que nos questionemos e reflitamos sobre a desordem sutil que permeia o nosso cotidiano.

5.2 O Coração Denunciador

No conto *O Coração Denunciador* de Edgar Allan Poe (2015), também presente no livro *Contos de Imaginação e Mistério*, espaço e tempo estão intimamente conectados. A personagem principal é o narrador, mas além de narrar em primeira pessoa ele interage com o narratário que é um ser fictício desse universo ficcional.

Quer os narratários sejam ou não explicitamente identificados, a narrativa implicitamente constrói um público através daquilo que sua narração aceita sem discussão e através daquilo que explica. Uma obra de um outro tempo e lugar geralmente subentende um público que reconhece certas referências e partilha certos pressupostos que um leitor moderno pode não partilhar. (CULLER 1999, p. 88 *apud* SALES; FURTADO 2012, p. 116).

Ou seja, o narrador ao explicar seus planos, ele interage com o narratário, pois, infere que este o escuta, aceita e compartilha de seus relatos, ao passo que talvez o leitor no mundo real não alcançaria os objetivos de compreensão que o narrador protagonista julga ser necessários para entendê-lo. O que não quer dizer que o narrador se distancie absurdamente do leitor, logo, aquele ao se dirigir ao narratário, mais parece estar tomando o leitor como espectador de seu feito hediondo e isso é perceptível através dos verbos conjugados pelo narrador em segunda pessoa ao longo de todo o conto.

O narrador inicia com uma explicação fria o relato sobre seu objetivo impiedoso, encaminha-se pelo grotesco e culmina numa consumação desumana.

Com efeito – nervoso – tenho andado terrivelmente nervoso, ando com os nervos à flor da pele; mas por que *insistes* que estou louco? A doença intensificou meus sentidos – não os destruiu – tampouco os embotou. Acima de tudo, aguçou o sentido da audição. Escutei todas as coisas no céu e na terra. Escutei muitas coisas no inferno. Como, então, posso estar louco? **Sede** todo ouvidos! e **observai** com sensatez – com que calma sou capaz de contar a história toda (POE, 2015, p. 33 - Grifo nosso).

O narrador diz ser impossível dizer em que momento a ideia penetrou em seu cérebro, mas uma vez idealizada o perseguiu dia e noite mesmo sem objetivo, sem furor, ele até “gostava” do velho, pois, nunca o fizera mal ou o ofendera, nem desejo pelo seu ouro ele tinha. “Acho que era seu olho! sim, era isso!” (p. 33), disse o narrador, um dos olhos do velho era um azul-claro velado pela catarata e sempre que o narrador o via seu sangue gelava e por isso gradativamente tomou a decisão de matar o velho e se livrar do olho.

O narrador que parece não estar em seu juízo perfeito, embora alegue o contrário, caracteriza o elemento humano do grotesco, segundo Kayser (1986, p.159), na sua insensatez se apresenta convertido em um ser sinistro, um espírito estranho, inumano. O encontro com a loucura é como uma das percepções primordiais do grotesco que a vida impõe, “o mundo grotesco causa a impressão de ser a imagem do mundo vista pela loucura” (KAYSER, 1986, p.159).

Assim como em *O gato preto*, nota-se a tentativa de justificar um assassinato o que leva inferir a “insídia do objeto” de F. T. Vischer citado por Kayser (1856), que não impõe ao narrador uma ligação direta com a irrupção de sua força obscura, ele não necessariamente precisa saber de onde vem essa vontade de matar, o próprio narrador diz ser impossível saber de onde surgiu a ideia, mas necessita concretizar um motivo para si mesmo, porém, em *O coração denunciador* o narrador parece não se importar com as consequências abismais acarretadas a sua alma.

O mundo do narrador se tornara estranho após a sua doença. Ela afetou os seus nervos tão intensamente que supunha ouvir todas as coisas tenebrosas no céu, na terra e no inferno, até olho azul-claro do velho lhe causava tamanho pavor. O mundo era alheado, segundo Kayser (1986, p. 159), o que era comum de repente se mostra sinistro, o grotesco se apresenta com um horror que ataca violentamente os sentidos. O narrador supõe que seu ouvinte o julgue como um louco, mas retruca que os loucos nada sabem, mas ele agiu sabiamente, com cautela,

precaução e dissimulação em sua tarefa. Diz ele que nunca fora tão bondoso com o velho quanto na semana inteira que antecedeu seu assassinato.

O ambiente noturno e o tempo se fazem presentes na narrativa, no decorrer do conto, para passar ao leitor a mais significativa atmosfera de terror.

E toda noite, perto da meia-noite, eu girava o trinco da porta de seu quarto e a abria – ah, tão suavemente! [...] E depois, após ter aberto uma fresta suficiente para a minha cabeça, introduzida por ela uma lanterna escurecida, toda fechada, fechada, de modo que nenhuma luz dali irradiasse, e então enfiava a cabeça. Ah, **teríeis** rido em ver com que astúcia eu a enfiava! Eu a movia devagar – muito devagar, de modo que não perturbasse o sono do velho. [...] E assim procedi por sete longas noites – toda noite, por volta da meia-noite –, mas encontrava o olho sempre fechado; era impossível executar o trabalho; pois não era o velho que me perturbava, mas seu Mau-Olhado. E toda manhã, quando o dia raiava, eu entrava em seu aposento, e falava corajosamente com ele, chamando-o pelo nome em um tom amistoso, e lhe perguntando como passara a noite (POE, 2015, p. 33-34 - Grifo nosso).

O narrador conclui, no trecho acima, que seu ouvinte teria rido ao avistá-lo em sua empreitada. Mas, por que o riso? Poderia o narratário ter se surpreendido ou apenas contemplado tal feito, mas o narrador julgara o momento digno de um riso. Porém, o riso representaria o sarcasmo ou o menosprezo.

Segundo Kayser (1986, p. 30-1), o grotesco para Wieland é absurdo, há uma aniquilação das ordens que regem o universo e o que é relevante são as impressões adquiridas através do efeito psíquico, as sensações contraditórias como um sorriso sobre as deformidades, explicando melhor, a circunstância relatada pelo narrador era algo digno de um flagrante, logo, conforme Kayser (1986, p. 50), o narrador aparece concentrado em seus próprios pensamentos perigosamente instável, portanto, o riso a seu respeito não é solto nem despreocupado, é um riso imerso em trevas.

Sobre esse riso, Kayser (1986, p.59), diz que Jean Paul Sartre tinha uma grande familiaridade com o humor satânico, aquele que destrói, aliena sem dar asas, um dos motivos do grotesco. Paul em sua *Introdução à Estética*, de acordo com Kayser (1986, p. 57), criou a:

“ideia aniquiladora do humor”. A realidade, ou seja, o mundo finito como totalidade, é aniquilado pelo humorismo. [...] O riso do humor não se apresenta livre; nasce, ao contrário, “aquele sorriso em que há ainda... uma dor”. [...] O maior humorista, no entanto, seria... o diabo (KAYSER, 1986, p. 58).

Seguidas vezes esse riso satânico acomete o narrador em seu relato.

Pensar que lá estava eu, abrindo a porta, de pouco em pouco, e que ele nem sequer sonhava com meus atos ou pensamentos secretos. Cheguei até a rir com a ideia; e pode ser que houvesse me escutado; pois moveu-se no leito subitamente, como que assustado. Ora, pensaríeis talvez que recuei – mas não. [...] Eu enfiara toda a cabeça,

e estava prestes a abrir a lanterna, quando meu polegar escorregou no ferrolho e o velho se apumou na cama, gritando – “Quem está aí?” [...] Permaneci imóvel sem nada dizer. [...] Em seguida escutei um ligeiro gemido, e soube que era o gemido do terror mortal. Não era um gemido de dor ou de pesar – oh, não! – era o som baixo e abafado que se ergue do fundo da alma quando oprimida pelo medo. Eu conhecia o som muito bem. Inúmeras noites, à meia-noite, quando o mundo inteiro dormia, ele brotava das profundezas de meu próprio peito, intensificando, com seu pavoroso eco, os terrores que me afligiam. Digo que conhecia bem. Eu conhecia o sentimento que inquietava o velho, e me apiedeí do homem, embora em meu íntimo risse (POE, 2015, p. 34-35).

O narrador após ter esperado um longo tempo, resolveu abrir uma pequena fresta na lanterna e esta pousou sobre o olho de abutre do velho. O olho estava aberto e arregalado o que fez o narrador sentir uma fúria crescente ao observá-lo. “Enxerguei-o com perfeita nitidez – todo ele de um azul desbotado, com um véu hediondo a cobri-lo que gelou meus ossos até a medula” (POE, 2015, p. 35). Novamente o narrador se dirige ao narratário agora de modo impaciente, pois, começara a ouvir um som infernal.

Ora, mas já não **vos expliquei** que o que **tomais** equivocadamente por loucura não é senão acuidade dos sentidos? – pois agora, digo mais, chegava aos meus ouvidos um som baixo e surdo, como o que faz um relógio envolto em algodão. *Esse* som, eu também o conhecia bem. Era o batimento do coração do velho. Isso aumentou ainda mais a minha fúria, como as batidas do tambor que estimulam a coragem do soldado. [...] Nesse ínterim o infernal tamborilar do coração aumentava. Foi ficando cada vez mais rápido, mais rápido, e mais alto, mais alto a cada instante. O terror do velho devia ser extremo! Ficava mais alto, e digo mais, mais alto a cada momento” – **prestais** bastante atenção em minhas palavras? Já **vos expliquei** como sou nervoso: sou, de fato. E agora, na calada da noite, em meio ao pavoroso silêncio daquela antiga casa, um ruído assim tão estranho enervou-me ao ponto de um de terror incontável. [...] E então uma nova angústia tomou conta de mim – o som alcançaria os ouvidos de algum vizinho! (POE, 2015 p. 35-36 - Grifo nosso).

A hora do assassinato chegara, diz o narrador, com um grande urro de fúria abriu toda a lanterna e pulou para dentro do quarto do velho e este deu um grito, o arrastou pelo chão puxou a pesada cama e pôs sobre ele. “Então sorri alegremente, vendo a façanha até ali cumprida.” (Poe, 2015 p. 36). E por vários minutos o narrador ouviu o coração do velho bater abafadamente sob a cama. Quando enfim cessou, o velho estava morto. O assassino verificou o cadáver pondo a mão sobre o coração por alguns minutos para se certificar que não pulsava mais. Estava morto como pedra e o olho não mais iria incomodar.

A noite avançava e trabalhei com presteza, mas em silêncio. Antes de mais nada desmembrei o cadáver. Decepei-lhe a cabeça, os braços e as pernas. Em seguida removi três tábuas do assoalho do aposento e depusitei tudo em meio aos caibros. Depois recoloquei as pranchas com tal perícia, com tal astúcia, que nenhum olho humano – nem mesmo do dele – poderia ter detectado alguma coisa errada. [...] Uma tina recolhera tudo – rá! Rá! (POE, 2015, p. 36-38).

Em Vitor Hugo, Jean Paul Sartre e Schlegel, segundo Kayser (1986, p. 60-61), o infernal e o satânico podem associar-se ao grotesco como acepções secundárias. O sorriso infernal, a alegria desumana: alguém que ri num momento em que não se deve rir, irrompe algo estranho.

Já eram quatro da manhã, relata o narrador, quando terminou com sua tarefa e bateram na porta da frente da casa. O narrador com seu coração leve, desceu para o térreo e à porta haviam três policiais que disseram terem sido avisados por um vizinho que ouviu um grito a noite e isso levantou a suspeita de crime, iriam fazer buscas na casa.

“Sorri – pois o *que* tinha eu a temer? Dei as boas-vindas aos cavalheiros” (POE, 2015, p. 38). O narrador explicou-lhes que ele mesmo gritara, pois, havia sonhado e o patrão estava ausente, no interior. Levou os visitantes por toda casa e ainda os convidou a investigar bem, inclusive no quarto do velho. E no entusiasmo de sua confiança, conta o assassino, levou até cadeiras para os policiais sentarem no quarto e descansarem de seu trabalho, enquanto ele mesmo em sua irrefreável audácia de seu triunfo perfeito, pôs a sua própria cadeira em cima das tábuas que horas anteriores serviram de túmulo. Diz o assassino, que os policiais se deram por satisfeitos com sua conduta e se sentiu extremamente à vontade enquanto respondia animadamente sobre coisas familiares.

Nota-se acima, a maneira ridícula e irônica como o assassino trata a situação, sentindo-se triunfante naquele ambiente grotesco, uma tumba onde pessoas alheadas conversavam e sorriam estupidamente diante de um sanguinário frio e cruel, este evocando a própria gargalhada enviada pelo demônio como em *Vigília* (1804) de Bonaventura, citado por Kayser (1986). Com esse efeito, o narrador atinge um “motivo estranhador, o riso involuntário e abridor de abismos” (p. 161).

A ideia do ridículo e irônico remete a sátira de Bonaventura em que o riso do diabo é um sentimento que arranca à vida e todas as suas máscaras demoníacas restando o nada. E segundo Kayser (1986), essa ideia sobre a sátira, tira o leitor da segurança da sua zona de conforto ao presenciar os rompimentos grotescos de manifestações pré-estabelecidas. Estilisticamente, conforme o mesmo autor, sente-se muitas vezes o rigor do exagero caricaturesco, desta forma, somos coagidos ou motivados a soltar um riso de escárnio.

No entanto, de repente, relata o narrador, que uma dor de cabeça o acometeu como se fosse um sino a soar em seus ouvidos, mas os policiais continuavam a conversar tranquilamente. Contudo, o som do sino se tornou mais distinto, como se ganhasse materialidade e enfim o

assassino descobriu que o ruído não estava dentro de seus ouvidos. Isso o fez ficar muito pálido, embora falasse com fluência começou a elevar a voz e o som sempre a aumentar.

Era um **som baixo, abafado, acelerado – muito parecido com o som que um relógio faz quando envolto em algodão**. Fiquei sem ar [...] Falei com maior rapidez [...] Fiquei de pé e discuti trivialidades, em um tom esgançado e gesticulando violentamente; [...] Era possível que não estivessem escutando? Deus Todo-Poderoso – não, não! Eles escutavam! – eles suspeitavam! – eles **sabiam!** – estavam escarnecendo de meu terror! – isso foi o que pensei então, é isso que penso agora. (POE, 2015, p. 38-39 - Grifo nosso).

Quanto mais o ruído aumentava menos o narrador entendia o porquê os policiais não iam embora. Conta o narrador, que andou de um lado para o outro irritado, impaciente e exasperado, girou a cadeira em que esteve sentado, arrastou-a sobre as tábuas, nada do ruído cessar, só aumentava e os visitantes permaneciam no quarto conversando e sorrindo.

Esse som infernal e imprevisto pós assassinato alude, segundo Vischer em seu artigo sobre Toper (em *Jahrbuch der Gergenwart*, 1846), a algo mais que a demonologia do protagonista, houve um conjunto de acontecimentos: a dor de cabeça, o som do sino, ruídos abafados, conversas e sorrisos, ruídos mais altos, passadas pesadas, o arrastar da cadeira, ruídos cada vez mais altos e intensos, ou seja, aconteceu algo imprevisto, houve um processo pelo qual se deu um rompimento, o narrador confiante de seu feito passa a desconfiar de seus próprios ouvidos que tanto lhe foram úteis no planejamento do assassinato.

[...] jogo louco do acaso... que começa tão logo o sujeito principal, a partir da primeira exposição, entra no enredamento de seu destino, isto é, no emaranhado. A roda sibilante de um mundo enlouquecido agarra-o pelo mindinho, pela ponta do paletó, e o arrasta implacavelmente em seu ímpeto. [...] turbilhão... que começa num movimento muito leve e vai se alargando incessantemente, atraído meio mundo para a voragem de seu funil (VISCHER, 1846, *apud* KAYSER, 1986, p. 100).

Para o narrador qualquer coisa era melhor do que aquela agonia, aquela zombaria dos sorrisos hipócritas dos policiais. Sentiu ele que ou gritava ou morreria e continuou a escutar cada vez mais alto o som infernal. “ ‘Patifes!’ , urrei ‘basta de dissimulações! Admito o que fiz! – arrancai as tábuas! – aqui, aqui! – é o batimento de seu odioso coração!’ ” (POE, 2015, p. 39).

Kayser (1986, p. 98), quando cita as obras de Keller, diz que pessoas comuns como, por exemplo, o velho cego pela catarata, são levadas como vítimas ao sacrifício e conforme a “insídia do objeto”, não necessariamente, é preciso saber de onde veio a ideia ou o desejo de matar. Segundo Kayser, Keller explica que há uma espécie de provocação, que conjura o destino e possibilita uma interpretação moral, no fundo, natural e insuficiente. Ou seja, para Kayser (1986, p.98-99), isso evidencia que todos nós, sempre e sem qualquer provocação, estamos

sujeitos ao círculo mágico de poderes traiçoeiros, está diretamente ligado ao nosso mundo cotidiano, nas pequenas coisas que aparentam tão confiáveis, apresentam-se estranhas, ruins e possuídas por demônios hostis que podem vir a se lançar sobre nós quando menos se espera e nos afetam principalmente de modo mais sensível.

Percebe-se que a atmosfera de terror é construída através dos pensamentos e das emoções relatadas pelo narrador e também pelas sensações propiciadas pelo espaço e o tempo narrativo. Observa-se ainda, ao longo do conto, que o grotesco rompe com as ordens de um cotidiano harmonioso e nos faz raciocinar a questão do riso em determinadas situações. Pensamos no riso como algo que nos faz bem e quase nunca como algo que possa destruir a nossa alma, logo, ao analisarmos o conto percebemos o quão maligno o riso também pode ser. Isso contribui para que novos questionamentos a cerca do corriqueiro sejam refletidos de modo mais cauteloso afim de se fazer perceber os contrastes a nossa volta e talvez tentarmos lidar com eles.

SEÇÃO 6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se iniciou o trabalho de pesquisa tínhamos por suposição haver certo receio, por parte de alguns leitores, em tomar conhecimento sobre o conceito do gótico e as estéticas que o envolvem, tais como: o terror, o horror e o grotesco. Logo, vimos nisso a relevância de se estudar e nos aprofundar sobre esse tema, a fim de que ao conhecer mais sobre o conceito do gótico e os motivos do grotesco os leitores pudessem talvez considerar ler obras góticas com atmosfera de terror sem receios, visto que com algumas informações tratadas na pesquisa possibilitaria ao leitor um novo olhar diante do gótico, e suas imbricações com o grotesco, o horror e o terror.

Diante disso, a pesquisa teve como objetivo geral identificar nos contos *O Gato Preto* e *O Coração Denunciador*, de Edgar Allan Poe (2015), presentes no livro intitulado *Contos de Imaginação e Mistério*, a construção de terror e do grotesco nas narrativas em questão. Constatou-se, com a análise dos contos, que através de alguns elementos da narrativa, bem como os motivos do terror e do grotesco, como estéticas do gótico, contribuem efetivamente para a construção da atmosfera de terror nas narrativas.

O objetivo específico inicial foi discutir a estética do terror dentro da literatura gótica de Edgar Allan Poe, através de estudos da área. Com base no conceito do estilo gótico e nas estéticas de terror e de grotesco de Lovecraft (1987) e Kayser (1986), respectivamente, nossa análise foi organizada de forma a articular as narrativas com a teoria, no intuito de dinamizar o conteúdo abordado, uma vez que os conceitos do gótico, do terror e horror culminam no clima de mistério, suspense e exercem um fascínio pelo horrível, pelo grotesco e sobrenatural.

O segundo objetivo era e identificar qual (is) elemento (s) narrativo (s) contribui (em) para a atmosfera de terror nos contos em questão. Constatamos que alguns elementos da narrativa como a personagem, o espaço e o tempo colaboram para a criação da atmosfera de terror, a saber: a personagem principal em ambas as análises estão em primeira pessoa e isso não nos deixa ter outra percepção a não ser a dos pensamentos e sentimentos do narrador e isso nos causa aflição e suspense. O espaço foi trabalhado em ambos os contos de forma que nos passasse a sensação de claustrofobia, asfixia, nojo e nictofobia. Através da categoria de tempo no conto *O Gato Preto*, embora não tenha sido tão abordado, pôde-se notar a preferência de

Poe pelo ambiente noturno; no conto *O Coração Denunciador*, o tempo é intimamente ligado ao espaço e a todo momento o tempo é utilizado para causar sensação de suspense.

A pesquisa partiu da hipótese de que existem algumas formas de construção do terror, pois, ao ler algumas obras de Poe, percebemos que este faz uso de diferentes processos de construção para chegar a uma atmosfera de terror. Há, em alguns contos, indício de o terror ser construído em cima de algo sobrenatural, inexplicável, fora do comum, mas há alguns que não se sobressaem o sobrenatural.

Durante o trabalho de pesquisa descobrimos nos estudo de Lovecraft a importância de não confundirmos a literatura de pavor (em que o verdadeiro horror está na atmosfera de terror sufocante e inexplicável diante de forças ocultas) com outra vertente de literatura semelhantes que é a literatura do medo meramente físico e do horror terreno (em que encontramos fantasmas triviais com traços sutis de humor ou extravagância, mero formalismo podendo vir a extinguir o senso mórbido com seu modo burlesco).

Com base na descoberta, inferimos que não existem só algumas formas de construção do terror, mas sim, literaturas distintas e o que as diferenciam é o grau psicológico trabalhado. Logo, não necessariamente uma obra precisa conter fantasmas e coisas inexplicáveis para ser considerada uma literatura com atmosfera de terror, contanto que ela cause no leitor um sentimento de profunda apreensão ao mínimo contato com o medo do desconhecido, pode-se considerar uma obra de horror ao estilo gótico.

Outra notoriedade foi perceber que Lovecraft atenta para o fato de que nem todos os contos de horror se configuram em um determinado modelo teórico e embora haja pontos fracos em suas tessituras, cada autor tem livre espaço para criar com originalidade.

Mediante a nossa problematização foram identificados os elementos narrativos (personagem, espaço e tempo) e os motivos do grotesco nos dois contos: a noção sobre a desordem ou contrastes agudos que nos tiram o chão debaixo dos pés; o mundo alheado, ou tornado estranho; o elemento humano que na sua insensatez aparece transformado em algo sinistro, um espírito estranho, inumano; a insídia do objeto que não impõe ao narrador uma ligação direta com a irrupção de sua força obscura; o elemento lúgubre, noturno e abismal, diante do qual nos assustamos e nos sentimos atônitos; a aniquilação das ordenações que regem o nosso universo.

O que importa são as impressões adquiridas através do efeito psíquico, as várias sensações contraditórias; os utensílios que atentam contra a vida; o caráter abismal; o Sistema de assassinato mútuo; o polo de tensão e oposto ao sublime puramente psíquico e espiritual; o

humor satânico; o sorriso infernal e a alegria desumana; o riso involuntário e aridor de abismos) que colaboraram para a criação da atmosfera de terror na literatura gótica presente nos contos de Poe.

Por fim, sugerimos que outras pessoas venham a pesquisar sobre o mesmo tema com obras de outros autores como, por exemplo, Robert W. Chambers, Shakespeare, E. T. A. Hoffman, Franz Kafka entre outros e levantem questionamentos a fim de complementarem nossa pesquisa e contribuir para pesquisas futuras.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Danielle de F. G. da Costa. (2013). A Literatura Gótica: uma breve apreciação. Disponível em: <<http://www.arcos.org.br/artigos/a-literatura-gotica-uma-breve-apreciacao/a-literatura-gotica-uma-breve-apreciacao>>. Acesso em 04. mai. 2017.
- BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. **Jornal e Literatura: a imprensa brasileira no século XIX**. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean (1981). **Simulacros e Simulação**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1999.
- BULHÕES, Marcelo. João do Rio e os Gêneros Jornalísticos no Início do Século XX. In: **Revista FAMECOS**. n. 32. Publicação Quadrimestral. Porto Alegre, Abril de 2007, p. 78-84.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARVALHO, Fernanda Sousa. **Sexuality and Gender in Contemporary Women's Gothic Fiction: Angela Carter's and Anne Rice's Vampires**. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.
- ESTEVES, Lainister de Oliveira. **Literatura Nas Sombras: usos do horror na ficção brasileira do século XIX**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.
- FERREIRA, Cid Vale. (2011) Godos: do étnico ao estético. In: Revista Carcasse. Disponível em: <http://www.carcasse.com/revista/pesadelar/os_godos/index.php>. Acesso em: 23 jun. 2017.
- FONSECA, Deize Mara Ferreira. Sentir com a Imaginação: Edgar Allan Poe, Augusto dos Anjos e um gótico moderno. In: **Letras de Hoje**. v. 44, n. 2. Porto Alegre, 2009, p. 40-48.
- FREUD, Sigmund (1921). **O Mal-Estar na Cultura**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L & PM, 2010.
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como Analisar Narrativas**. São Paulo: Ática, 1999.
- KULIKOWSKI, Michael. **Guerras Góticas de Roma**. 11 ed. São Paulo: Madras, 2008.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco** – configurações na Pintura e na Literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 7 Ed. São Paulo: Àtica, 1994.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O Horror Sobrenatural na Literatura**. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 1987.

POE, Edgar Allan. O Coração Denunciador. In: LEITE, Cássio de Arantes (trad). **Contos de Imaginação e Mistério**. São Paulo: Tordesilhas, 2015. p. 22 – 32.

POE, Edgar Allan. O Gato Preto. In: LEITE, Cássio de Arantes (trad). **Contos de Imaginação e Mistério**. São Paulo: Tordesilhas, 2015. p. 33 – 39.

ROSSI, Aparecido Donizete. Manifestações e Configurações do Gótico nas Literaturas Inglesa e Norte-Americana: um panorama. In: **Ícone** – Revista de Letras da UEG. v.2. n. 1. Goiânia, 2008.

SALES, Germana Araújo. **Teoria do Texto Narrativo/ Germana Araújo Sales; Marli Tereza Furtado**. – Belém: EDUFPA, 2009. v.6.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Dez Lições sobre o Romance Inglês do Século XVIII**. 1 ed. São Paulo: Editora Boitempo, 2002.

VIDAL, Ariovaldo José. Prefácio. In: WALPOLE, Horace. **O Castelo de Otranto**. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.